



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Bohater obok świata: o poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego

**Author:** Zdzisław Marcinów

**Citation style:** Marcinów Zdzisław. (2011). Bohater obok świata: o poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Zdzisław Marcinów**

**Bohater**

**obok**

**świata**



**O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego**

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego ■ Katowice 2011**

Twórczość Ireneusza Iredyńskiego (1939—1985) w ćwierć wieku po jego śmierci zasługuje na szersze opisanie. Poeta debiutujący w latach antystalinowskiej odwilży, jeden ze znaczących przedstawicieli kręgu „Współczesności”, w swoim czasie głośny prozaik, potem popularny dramaturg, w ostatnich dekadach popadł w rodzaj niebytu. Jego nazwisko kojarzy się przede wszystkim z legendą. Na jej kształt miało wpływ kilka czynników. W dużym stopniu opiera się ona na założeniu, że to Iredyński jest bohaterem własnych utworów — skandalistą, brutalem, chuliganem, ale i kontestatorem. Groźne w skutkach dla losów pisarza nieporozumienia, jakie wyniknęły z publikacji jego pierwszych utworów powieściowych, sprawiły, że postrzegano go jako autora niepokornego, zarazem wolnego i samotnego. [...]

Dziś trudno liczyć na znajomość twórczości Iredyńskiego, zwłaszcza wśród młodszych generacji czytelników czy teatromanów. Jednak, oczywiście, nie względy popularyzatorskie zdecydowały o podjęciu próby przybliżenia fenomenu tego pisarstwa. Twórczość Iredyńskiego jest ważna jako zjawisko dystynktywne dla życia literackiego swoich czasów. Istotne są również względy historycznoliterackie, nie mówiąc już o artystycznych.

*Z Wprowadzenia*

Bohater

obok

świata

O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego



NR 2836

Zdzisław Marcinów

Bohater

obok



świata

O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Jerzy Smulski

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)

## Spis treści

Wprowadzenie . . . . .	7
„Pisanie jest absurdalną grą”. O publicystyce literackiej . . . . .	10
Wokół debiutu poetyckiego . . . . .	37
Wiersze z czasopism . . . . .	37
Debiutancki tom: <i>Wszystko jest obok</i> . . . . .	54
„Ostatnią wolę swoją głoszę”. O poemacie <i>Testament 1965</i> . . . . .	72
Sprawa <i>Dnia oszusta</i> . . . . .	83
O <i>Ukrytym w słońcu</i> . . . . .	99
Nie tylko o uczuciach. O politycznych kontekstach tomu opowiadań <i>Związki uczuciowe</i> . . . . .	119
W pułapce Oksymoronu — <i>Człowiek epoki</i> . . . . .	133
<i>Manipulacja</i> . . . . .	162
Nota bibliograficzna . . . . .	175
Indeks osobowy . . . . .	177
Summary . . . . .	183
Zusammenfassung . . . . .	185





## Wprowadzenie

Twórczość Ireneusza Iredyńskiego (1939—1985) w ćwierć wieku od jego śmierci zasługuje na szersze opisanie. Poeta debiutujący w latach antystalinowskiej odwilży, jeden ze znaczących przedstawicieli kręgu „Współczesności”, w swoim czasie głośny prozaik, potem popularny jako dramaturg, w ostatnich dekadach popadł w rodzaj niebytu. Jego nazwisko kojarzy się przede wszystkim z legendą. Na jej kształt miało wpływ kilka czynników. W dużym stopniu opiera się ona na założeniu, że to Iredyński jest bohaterem własnych utworów — skandalistą, brutalem, chuliganem, ale i konstatorem. Groźne w skutkach dla losów pisarza nieporozumienia, jakie wyniknęły z publikacji jego pierwszych utworów powieściowych, sprawiły, że postrzegano go jako autora niepokornego; zarazem wolnego i samotnego. Podkreślić należy, że duże znaczenie dla takiego odbioru pisarza miało pokazowe uwięzienie go w końcu roku 1965. Ten fakt, biorąc pod uwagę ogół ówczesnych działań władzy, przyczynił się do powstania obrazu literata więzionego za swoje pisarstwo. Literata z czasem coraz bardziej zdystansowanego wobec narastającego społecznego konfliktu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jego śmierć, spowodowana skutkami choroby alkoholowej, dopełniła wizerunku.

Dziś trudno liczyć na znajomość twórczości Iredyńskiego, zwłaszcza wśród młodszych generacji czytelników czy teatromanów. Jednak, oczywiście, nie względy popularyzatorskie zdecydowały o podjęciu próby przybliżenia fenomenu tego pisarstwa. Twórczość Iredyńskiego jest ważna jako zjawisko dystynktywne dla życia literackiego swoich czasów. Istotne są również względy historycznoliterackie, nie mówiąc już o artystycznych.

W wypadku twórczości Iredyńskiego mamy do czynienia z pisarstwem powstającym w czasach niezmiernie dynamicznych politycznie, tworzonym przez najmłodszego z kręgu „Współczesności”, autentyczne dziecko

wojny. Sytuując się w obrębie nieco starszego metrykalnie pokolenia, identyfikując się z nim, Iredyński miał potrzebę, a nawet — powiedzmy to mocniej — rościł sobie prawo do dystansowania się, egzystowania manifestacyjnie obok życia społeczno-politycznego.

Pisząc o Iredyńskim, nie można pominąć kontekstu estetycznego jego twórczości, bo przecież rodziła się ona w okresie ważnych przeobrażeń w kulturze. Zanim wspomnimy o polskich uwarunkowaniach, zauważmy, że czas debiutu Iredyńskiego to w kulturze światowej okres popularności egzystencjalizmu, swoistej mody, stylizacji „na egzystencjalistę”. W uproszczeniu można stwierdzić, że szerokie oddziaływanie tego kierunku, niezależnie od intelektualnych fascynacji, zrodziło się z potrzeby odreagowania na swoisty „terror” filozofii masowych, totalitarnych — także tych artystycznych. W kulturze anglosaskiej, a ona w tym czasie także dzięki nowoczesnym mediom zyskuje ogromną popularność, do wspaniałych artystów z kręgu poezji imaginistycznej czy wielkich prozaików amerykańskich dołączają pisarze z pokolenia bezpośrednio dotkniętego skutkami II wojny światowej: amerykańskie pokolenie *Beat Generation* i angielscy „młodzi gniewni”. Ich twórczość stopniowo dociera do Polski, ale — co w kontekście niniejszej pracy ważniejsze — specyfikę świata ich utworów i zbuntowanego bohatera przenosi na nasz grunt film anglosaski. Te mody i postawy trafiały na obszar wyjałowiony stalinowską monokulturą; były wyczekiwane, przyjmowane i przeżywane głębiej niż zwykła oferta zachodniej kultury popularnej.

Iredyński zaistniał we wszystkich rodzajach literackich. Wpierw bardzo dobrze przyjętym tomem poezji, prowokacyjnie zatytułowanym w latach budowania „stabilizacji”: *Wszystko jest obok* (1959). Młody autor zarysował w nim propozycję poetycką idącą w antyestetycznym radykalizmie dalej niż Różewicz czy Bursa. Głośny, wywołujący wiele dyskusji, był jego debiut w teatrze. Mowa o *Męczeństwie z przymiarką* (1960), próbie dramatu psychologicznego, antycypującego problematykę kryzysu małżeństwa. W kręgu prozy jego propozycja (debiutancka powieść *Dzień oszusta* (1962)) — tylko pozornie mieszcząca się w niezbyt artystycznie interesującym nurcie małego realizmu — stanie się głównym wyznacznikiem krajowej „czarnej literatury”. Ograniczam się tu tylko do wspomnienia pierwszych, najgłośniejszych, szeroko omawianych utworów — one bowiem przysporzyły bardzo młodemu pisarzowi popularności oraz określiły jego dalszą drogę pisarską.

Niniejsza praca zaczyna się od próby scharakteryzowania publicystyki pisarza, jego uczestnictwa i usytuowania w życiu literackim przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Dalsze rozdziały są poświęcone debiutanckim utworom poetyckim i prozie Iredyńskiego. Książka nie ma więc charakteru całościowej monografii i dotyczy wymienionych w jej podtytule poezji i prozy. Poszczególne części w zasadzie pozostają w zgodzie z chronologią twórczości pisarza. W zasadzie, bowiem pierwszy rozdział, poświę-

cony publicystyce, sporo mówi o pozaartystycznej aktywności Iredyńskiego w różnych okresach, o relacjach ze środowiskiem i reakcjach tegoż środowiska na twórczość autora tomu *Wszystko jest obok*. Przynosi także szereg informacji biograficznych i zarysowuje ogólne tło twórczości pisarza. Stąd wysunięcie tej problematyki na czoło — pamiętajmy jednak, że Iredyński debiutował jako poeta.

Decyzja o ograniczeniu zakresu tej książki do publicystyki, poezji i prozy autora *Dnia oszusta* wynika z dwóch powodów. Pierwszym z nich jest fakt istnienia opracowania autorstwa Zbigniewa Jarzębowskiego *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego* (Szczecin 2002). Drugą, istotniejszą dla kształtu niniejszej pracy, przyczyną były rezultaty bibliograficznych i bibliotecznych kwerend, które ujawniły istnienie tekstów godnych baczniejszej uwagi, tworzących ciekawe konteksty dla utworów poetyckich i prozatorskich pisarza. Równie interesujące okazały się zapomniane dziś świadectwa recepcji twórczości Iredyńskiego i dokumenty dotyczące jego biografii<sup>1</sup>.

Biografią pisarza i jej zagadkami zajmuję się w tej pracy tylko w zakresie potrzebnym do konkretnych działań interpretacyjnych i to jedynie w takim stopniu, na jaki pozwalają źródła. Bo właśnie owe źródła, a raczej ich niedobór, jest podstawowym powodem nieobecności tu szerszego wprowadzenia biograficznego. Iredyński nie pozostawił po sobie wielu interesujących wywiadów (te ciekawe policzymy na palcach jednej ręki), relacji z podróży, wspomnień z dzieciństwa, młodości czy jakichś bardziej szczegółowych opisów swoich bliskich czy przyjaciół. Nie wiemy, z jaką częstotliwością pisywał listy i nie wiemy, jakie ich zbiory będą w przyszłości dostępne. Zapewne pozostawił po sobie pisarskie archiwum; sam żartobliwie mówił o licznych utworach spoczywających w tapczanie... Zapewne fabuły jego powieści czy wyznania zawarte w poezji, a szczególnie w jej poematowych formach, mają podłoże biograficzne. Czy można je jednak interpretować jako zapis autobiograficzny? Nie zawsze znajdziemy odautorskie pełnomocnictwo dla takich działań. Dodam, że próby takiego ujęcia pojawiły się choćby wtedy, gdy traktowano jako źródło biograficzne fragmenty powieści *Ukryty w słońcu*... Odnosząc się do elementów biografii pisarza, zdecydowałem się jednak nie grupować ich osobno; towarzyszą jedynie konkretnym momentom interpretacji utworów.

---

<sup>1</sup> Teksty cytowane z tych źródeł podane są w zapisie oryginalnym, bez tekstologicznych ingerencji i zmian ortografii.

## „Pisanie jest absurdalną grą” O publicystyce literackiej

Cytat zawarty w tytule tego rozdziału zaczerpnięty został z pierwszej po latach, dodajmy: po latach spędzonych w więzieniu, wypowiedzi autotematycznej Iredyńskiego. W tej krótkiej nocy trzydziestojednoletni podówczas pisarz — z pozycji doświadczonego człowieka i dojrzałego twórcy — podsumowuje swoje metaliterackie przemyślenia. Twórcy, dopowiedzmy: spełnionego, świadomego nieodzowności momentów artystycznego zwątpienia, ale także zdystansowanego wobec przyklejanych mu przez krytykę etykiet:

Czytałem o sobie najróżnorodniejsze zdania, a to, że jestem młody, gniewny, sentymentalny, awangardowy, konserwatywny, amoralista, moralista, i tak dalej i tak dalej; każde z tych zdań przyjmowałem do wiadomości, jakby dotyczyło kogoś innego. Wiem, że ciągle piszę ten sam wiersz, tę samą powieść, tę samą sztukę, chociaż gatunki to odległe, łączy je ten sam rodzaj wyobraźni [...]<sup>1</sup>.

Ten świadomy siebie artysta odcina się — nie bez kokieteryjnej, dobrotliwej pobłażliwości — od siebie, czyli nastoletniego debiutanta, wierzącego w „uświęcającą moc Literatury”. W dalszej części tekstu Iredyński odrzuca znaczenie literackich patronów i osobistej biografii dla kształtowania pisarskiego warsztatu. Podkreśla natomiast, jako warunek *sine qua non*, rolę artystycznego talentu.

W kontekście daty publikacji tej noty — roku 1971, po dwóch niedawnych politycznych przełomach i dramatycznych zawirowaniach w życiu pisarza,

---

<sup>1</sup> I. Iredyński: [Nota autobiograficzna]. „Polska” 1971, nr 2, s. 32. W roku 1966 Iredyński został skazany „za usiłowanie gwałtu” na trzy lata więzienia. Na temat tzw. sprawy Iredyńskiego najobszerniej informuje J. Siedlecka: *Zbaletowany — Ireneusz Iredyński w materiałach służby bezpieczeństwa*. W: Tejże: *Obława. Losy pisarzy represjonowanych*. Warszawa 2005, s. 377—408. Szerzej o brzemiennej w skutki kampanii przeciwko pisarzowi piszę w rozdziale *Sprawa „Dnia oszusta”*.

ustawienie na szczycie hierarchii wyobraźni i talentu, dezawuowanie znaczenia tradycji, krytyki i wpływu mocnych osobistych przeżyć pobrzmiewa jednocześnie zgorzknieniem i prowokacją. Zwłaszcza że akurat w tym czasie osoby, niegdyś pisarza pryncypialnie atakujące, zaczęły — jeszcze u schyłku epoki gomułkowskiej — akceptować jego twórczość<sup>2</sup>.

Cofając się w czasie i analizując publicystykę Iredyńskiego z początku lat sześćdziesiątych, łatwo dostrzec w niej zapowiedź poglądów wypowiedzianych w roku 1971, ich swoistą uniwersalność i konsekwencję. Pierwszym sukcesom artystycznym poety towarzyszyły od razu wypowiedzi przybierające charakter mentorski, zadufane i niekiedy drapieżnie pryncypialne. Pamiętajmy jednak, że w momencie powstania pierwszych tekstów publicystycznych Iredyński, choć był wtedy twórcą zaledwie dwudziestoletnim, posiadał już dość obszerny dorobek artystyczny i... poczucie jego ważkości. W wypowiedziach, szczególnie dotyczących „młodej poezji”, podkreślał, z jednej strony, rolę talentu i wyobraźni (a często katastrofalne skutki ich braku), a z drugiej — osamotnienie i wyobcowanie młodych twórców. Taką też strategię — samotnego, osobnego artysty — wybierze w wypowiedziach publicystycznych (wyjątkiem będzie wierszowane wystąpienie w obronie turpizmu; tu wypowie się z pozycji zaatakowanej pokoleniowej zbiorowości<sup>3</sup>).

Biografii literackiej Iredyńskiego nie da się wpisać, mimo jeszcze młodzięńczych deklaracji i pobocznych działań pisarskich<sup>4</sup>, w krąg jakiejś grupy literackiej. Dzięki dacie debiutu i charakterowi dojrzałych wierszy wszedł jednak w szeroki zbiór twórców pokolenia 56. Sam akcentował związek z kręgiem „Współczesności”. W tym piśmie publikuje przecież od jego początków, a w czasie gdy piśmem kieruje Stanisław Grochowiak, staje się jednym z jego sztandarowych poetów<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> W zmienionej wydarzeniami Marca'68 sytuacji politycznej Iredyński tuż po wyjściu z więzienia (początek 1969 roku) wraca na scenę literacką, publikuje w prasie, nawet w organach niegdyś go atakujących („Życie Literackie”) czy redagowanych przez niedysiejszych oponentów (warszawska „Kultura” — jej naczelnym został Janusz Wilhelmi). Interesujące, że jeszcze w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych w tym piśmie publikuje cykle wierszy oraz fragment niewydanej nigdy powieści *Menager*, zatytułowany *Rozdrżane powietrze* („Kultura” 1964, nr 36, s. 6—7). Rychło (w połowie roku 1970) wydaje tom opowiadań *Związki uczuciowe*. Znamienne, że te niezbyt artystycznie udane opowiadania zyskują ogólnie przychylne recenzje, także w „Sztandarze Młodych”, piśmie trzy lata wcześniej wobec pisarza bardzo pryncypialnym. Zob.: (ad) [A. Drawicz?]: *3 lata za usiłowanie gwałtu*. „Sztandar Młodych” 1966, nr 24; A. Drawicz: *Trudne związki, puste dni*. „Sztandar Młodych” 1970, nr 240.

<sup>3</sup> O *Traktacie o kazaniu* będzie mowa w końcowej części tego rozdziału.

<sup>4</sup> Szerzej na ten temat zob. poniżej przypis 13.

<sup>5</sup> Wiersz Iredyńskiego *Gdzie* ukazał się już w 2 numerze „Współczesności” z roku 1956. Później, na charakterystycznych kolumnach poetyckich pisma, wiersze Iredyńskiego sąsiadują z utworami Grochowiaka i Brylla.

Po sukcesie pierwszego tomu wierszy<sup>6</sup> rozpoczyna ofensywę artystyczną na wielu frontach: głośne są premiery jego debiutanckiej sztuki *Męczeństwo z przymiarką*, znowu pewnym rozgłosem cieszy się jego poezja (choć w opinii recenzentów drugiego tomiku — *Moment bitwy*, są podzielone), realizowane są słuchowiska radiowe i filmy według jego scenariuszy. Pośród tych wydarzeń złą sławę przynoszą pisarzowi opublikowane na przełomie lat 1962/1963 dwie skandalizujące mikropowieści<sup>7</sup>, skupiające niezyciową uwagę również świata polityków. Koniec roku 1965 to apogeum kampanii wymierzonej przeciw pisarzowi — zostaje oskarżony o próbę gwałtu, aresztowany i następnie w krótkim czasie skazany na trzy lata więzienia<sup>8</sup>. Nigdy w publikacjach, poza ogólnymi dygresjami, doświadczenia więziennego nie będzie przypominał. Raz w prywatnej rozmowie ze Zbigniewem Jerzyną gorzko rzuci: „Wiesz co, nie lubię o tym mówić, ale ten Sztum to mnie przeorał na wskroś. Wszystko we mnie pozabijał”<sup>9</sup>. Lata 1966—1969 to wyraźna cezura jego twórczości — po nich pisarz podsumowuje i zamyka tomem *Muzyka konkretna* (1971) swój dorobek poetycki. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych wydaje wprawdzie trzy tomy prozy o wyraźnie rozrachunkowo-autobiograficznym charakterze (wspomniany już tom opowiadań oraz mikropowieści: *Człowiek epoki* (1971) i *Manipulacja* (1975)), jednak jego działalność artystyczna koncentruje się w tym okresie na scenopisarstwie i dramaturgii. Krytycy, śledzący ten etap jego twórczości, wyraźnie podkreślają, że jej pierwszoplanowe tematy: okrucieństwo, samotność, zdrada, obcość, są piętnem doświadczeń pisarza z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Co charakterystyczne, już zupełnie nie uprawia publicystyki, manifestując zniechęcenie do tzw. życia literackiego. Dla odmiany staje się w tym czasie wziętym autorem tekstów piosenek; to ożywczy i intratny zarazem „płodozmian”.

\* \* \*

Najwyraźniej pisarzowi bardzo zależało na utrwaleniu mitu nadwyzczaj wczesnego debiutu, wielokrotnie bowiem w wywiadach ten fakt podkreślał<sup>10</sup>. Nieco w tym mistyfikacji — w cytowanej już nocy mówi o debiu-

---

<sup>6</sup> Był przyjęty niezwykle przychylnie, pisali o nim entuzjastycznie wybitni krytycy tych lat — z Julianem Przybosiem na czele.

<sup>7</sup> Pierwszą był wydany w Wydawnictwie Literackim *Dzień oszusta* (Kraków 1962), drugą — *Ukryty w słońcu* („Twórczość” 1963, nr 3). O tych powieściach piszę szerzej w kolejnych rozdziałach.

<sup>8</sup> Jej pozaliteracki wymiar obszernie referuje przywołany powyżej rozdział książki Joanny Siedleckiej: *Obława...*

<sup>9</sup> Z. Jerzyna: *Irek*. „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 3, s. 13.

<sup>10</sup> Fakt wczesnego debiutu budził wiele emocji w środowisku literackim, posądzającym pisarza o sfałszowanie metryki, a nawet o przyjęcie „teatralnego i sztucznego nazwi-



cie w wieku czternastu, kiedy indziej w wieku piętnastu lat. W rzeczywistości debiutował wierszem *Chwałę...*<sup>11</sup>, mając dokładnie lat szesnaście. Do tekstu tego zresztą później się nie przyznawał; w ankietach osobowych jako debiutancki podawał bowiem zamieszczony pod koniec 1955 roku w literackim dodatku do „Dziennika Polskiego” wiersz *Podhale zimą*<sup>12</sup>. Nic w tym dziwnego — pisarz nie chciał pamiętać o utworze wyraźnie nacechowanym manierą socrealistyczną. Drugi utwór nosi natomiast znamiona tendencji, którą namiętnie uprawiał (publikując także na łamach tegoż krakowskiego dziennika) Jerzy Harasymowicz i poeci skupieni nieco później w grupie Muszyna<sup>13</sup>. Także i tej tendencji, na szczęście dla jego artystycznego rozwoju, Iredyński nie pozostanie wierny<sup>14</sup>.

Iredyński wstąpił do Związku Literatów Polskich w wieku dokładnie dwudziestu lat (12 VI 1959 roku)<sup>15</sup>, był więc jego najmłodszym członkiem po wojnie<sup>16</sup>. Zapewne ten fakt i opisana powyżej niewinna mistyfikacja

---

ska” (zob. np.: K. Mętrak: *Ireneusz Iredyński 1939—1985*. „Antena” 1986, nr 3, s. 15; J. Siedlecka: *Zbaletowany — Ireneusz Iredyński w materiałach...*, s. 386—387). W rzeczywistości — jak wynika z moich kwerend w Archiwum Archidiecezji Lwowskiej w Krakowie oraz w archiwach londyńskich (ojciec pisarza był żołnierzem II Korpusu) — zasadnicze fakty biograficzne podawane przez pisarza były prawdziwe; nazywał się Ireneusz Andrzej Iredyński i urodził w Stanisławowie 4 VI 1939 roku. Siedlecka, a zapewne za nią internetowa Wikipedia, podają jako rzeczywiste nazwisko: Kapusto, to jednak zupełnie nie znajduje potwierdzenia w źródłach archiwalnych. Jedyne rozdzwiek w źródłach archiwalnych to imię i nazwisko panięńskie matki pisarza. Pisarz podawał: Aleksandra Ziółlecka; ojciec pisarza Antoni Iredyński w ankiecie osobowej żołnierza Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie podał nazwisko żony: Eugenia Geller.

<sup>11</sup> Zob. I. Iredyński: *Chwałę...* „Gazeta Krakowska” 1955, nr 269, s. 4.

<sup>12</sup> Zob. Tenże: *Podhale zimą*. „Od A do Z” 1955, nr 47, s. 2.

<sup>13</sup> Można nawet mówić o literackiej współpracy obu poetów. Zob. w tym kontekście: J. Harasymowicz-Broniuszyc, I. Iredyński: *Ze starej teki redakcyjnej. Szopka literacka. (Z parodii „Życia Literackiego” i „Przekroju”)*. „Dziennik Polski” 1976, nr 19, s. 6. W notce z tamtych lat (z 22 V 1956) autorstwa Iredyńskiego znajdziemy natomiast następującą informację: „W ostatnim czasie powstała w Krakowie grupa poetycka, do której należą Andrzej Bursa, Stanisław Czycz, Tadeusz Szaja, Ireneusz Iredyński. Myślą o utworzeniu podobnej grupy Jerzy Harasymowicz, Jan Zych i Antoni Dzieduszycki” ([Ir]: *Co nowego w Kole Młodych*. „Dziennik Polski” 1956, nr 121, s. 3). Trudno zidentyfikować nazwę i określić działalność pierwszej z grup; z drugiej zapewne zrodziła się grupa Muszyna.

<sup>14</sup> Niebawem Julian Przyboś, w tych latach ważna postać w biografii artystycznej Iredyńskiego, określił ją deprecjonująco jako „nikiforyzm”. Zob. *Rozmowa o poezji. (Dyskusja w redakcji)*. „Współczesność” 1960, nr 22, s. 3. O najwcześniejszej twórczości poetyckiej Iredyńskiego piszę szerzej w następnym rozdziale.

<sup>15</sup> W Bibliotece Domu Literatury w Warszawie zachowała sięteczka osobowa Iredyńskiego, dzięki której niektóre fakty z biografii pisarza można uściślić.

<sup>16</sup> Do momentu przyjęcia do ZLP był już autorem kilkudziesięciu wierszy i drobnych utworów prozą drukowanych w prasie, dwóch powieści kryminalnych także drukowanych w odcinkach w prasie (jedna z nich miała wydanie książkowe, ukazała się pod pseu-



budowały jego legendę, której składnikami są choćby wspomniane plotki dotyczące biografii, trzyletni „epizod” więzienny, kontestatorski styl bycia, dramat choroby alkoholowej...

Powiedzieć, że aktywnie zajmuje się we wczesnych latach twórczości publicystyką literacką, byłoby przesadą, lecz w okresie do feralnego dlań roku 1965 zaznacza swoją obecność kilkunastoma wystąpieniami o różnej ważności — niektóre z nich są bardzo interesujące.

\* \* \*

Działalność publicystyczną rozpoczyna Iredyński od włączenia się w dyskusję o głośnym w 1959 roku tomiku poetyckim Witolda Dąbrowskiego *Rocznik 33*. Iredyński omawia ten tom na łamach „Życia Literackiego”<sup>17</sup>. Jego reakcja nań jest zdecydowanie ostrzejsza niż choćby rówieśników Dąbrowskiego, biorących udział w dyskusji w redakcji „Współczesności”<sup>18</sup>. Jeśli w tej dyskusji kładziono nacisk na ideową i polityczną anachroniczność propozycji Dąbrowskiego (a nawet na ich ahumanistyczną stronę — jak czynił Bryll), to Iredyński analizował wiersze składające się na tom także od strony ich poetyki. Z uznaniem odnosząc się do wierszy Dąbrowskiego z lat 1954—1955 („tak zręcznie połączyć nowatorstwo z tradycją potrafi tylko wybitnie uzdolniony poeta”), dostrzegał artystyczny regres jego propozycji z przełomowego roku 1956:

Mówi w imieniu pokolenia ogólniki [...]. Na pomoc przywołuje słowa wytarte w poezji co najmniej od lat trzydziestu kilku<sup>19</sup>.

Dostaje się także (to nas tutaj najbardziej interesuje) wierszom najnowszym. Są, zdaniem Iredyńskiego, „kontynuacją post-majakowskich składek”. Końcowe partie tej recenzji pozwalają na wstępną próbę określenia pozycji, z jakich występuje Iredyński:

Rekwizytornia Młodej Polski i Skamandra. Brak własnej wyobraźni. Brak nawet najskromniejszej wyobraźni, która potrafi łączyć wytarte rekwizyty w sposób niebanalny. Samograje poetyckie<sup>20</sup>.

---

donimem Umberto Pesco: *Ryba płynie za mordercą*. Warszawa 1959) oraz tomiku poetyckiego *Wszystko jest obok* (Warszawa 1959), o którego przychylnym przyjęciu już wspomniałem).

<sup>17</sup> I. Iredyński: *Dokument...* (Wśród poetów). „Życie Literackie” 1959, nr 32, s. 10.

<sup>18</sup> Zob.: *Jaka poezja? (Dyskusja przy magnetofonie)*. „Współczesność” 1959, nr 14, s. 5. W dyskusji brali udział: E. Bryll, B. Drozdowski, S. Grochowiak, P. Kuncewicz, A. Szmidt; do dyskusji ustosunkował się listem w tymże numerze pisma W. Dąbrowski.

<sup>19</sup> I. Iredyński: *Dokument...*

<sup>20</sup> Tamże.

W tym wywodzie słowem kluczem jest „wyobraźnia” i zapewne Iredyńskiemu nie chodzi tu o wizję czy baśniowy wizjoneryzm przeciwstawiany tradycji awangardowej w znanym szkicu Jerzego Kwiatkowskiego<sup>21</sup>. Iredyński, jak można przypuszczać, biorąc pod uwagę swoje doświadczenia poetyckie (wiersze drukowane tylko w prasie) i uwzględniając charakter debiutanckiego tomu wydanego właśnie z początku 1959 roku, mówi tutaj raczej o roli wyobraźni w ujęciu poezji awangardowej z lat trzydziestych — a więc o wizjoneryzmie, profetyzmie poddanym jednak rygorom konstrukcyjnej logiki, a przede wszystkim organizacji brzmieniowej i wersyfikacyjnej. Tradycję tę w swoim rażąco schematycznym i niedopracowanym — co widać z dzisiejszej perspektywy — szkicu Kwiatkowski zupełnie pominął. Z tekstu Iredyńskiego, ważnego przecież, bo inicjującego działalność publicystyczną młodego pisarza, wart zacytowania jest jeszcze jeden fragment. Padnie w nim słowo „talent”, słowo kluczowe i dla późniejszych wypowiedzi publicystycznych Iredyńskiego — paradoksalnie tutaj jakby wyjęte z programowych założeń czy dyskursu krytycznoliterackiego skamandrytów:

Tomik *Rocznik 33* jest dokumentem. Dokumentem klęski, na jaką musi być skazane epigoństwo myślowe i formalne. Nie należy za to winić autora. Literatura wymaga ofiar. A poeci mają tylko jedną, jakże kruchą broń — talent<sup>22</sup>.

W tej okrutnej diagnozie dostrzeżemy jeszcze jedną cechę pisarstwa Iredyńskiego — bezwzględność, w dobrym tego słowa znaczeniu<sup>23</sup>. Bezwzględność wobec kabotyństwa, artystycznego zakłamania czy pseudointelektualizmu.

Podobną postawę zachowa wobec szerokiego grona uczestników poznańskich festiwali poezji, relacjonując swój w nich udział. W pierwszym z tekstów (*Zjazd poetów*)<sup>24</sup>, dwudziestoletni poeta opisuje siebie wśród festiwalowego tłumu, pragnie być „postronnym obserwatorem” w środku artystycznych utopii, wśród „demiurgów nowych wspaniałych światów”.

---

<sup>21</sup> Zob. J. Kwiatkowski: *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*. „Życie Literackie” 1958, nr 3. Kwiatkowski w tym głośnym tekście jako wzorzec młodej propozycji poetyckiej („nowa romantyczność”, „wizjoneryzm baśniowy”) przeciwstawiającej się tradycji awangardowej (egzemplifikowanej przez krytyka wąsko, tylko jako realizacja kanonu T. Peipera), różewiczowskiej i klasycystycznej przywołuje świeżo zaprezentowane w prasie cykle Harasymowicza *Wieża melancholii* i *Przejęcie kopii*.

<sup>22</sup> I. Iredyński: *Dokument...*

<sup>23</sup> Zwróćmy przy tym uwagę, że Iredyński swoim pierwszym wystąpieniem publicystycznym bezpardonowo atakuje jedną z popularnych postaci warszawskiego Października’56, czołowego twórcę STS-u i kręgu „Współczesności”.

<sup>24</sup> I. Iredyński: *Zjazd poetów*. „Współczesność” 1959, nr 23, s. 8.

Wszystkie słowa były obok mnie i wszystkie bełkotliwe spory. Młodzi ludzie nie mający żadnych punktów odniesienia oprócz siebie samych, siedzieli w olbrzymiej sali ratusza i co pewien czas jeden z nich wstawał by pouczyć lub zaprotestować<sup>25</sup>.

Podobna (katastroficzna!), rozciągająca się już w zasadzie na cały tekst aluzja pojawi się, gdy przywołany z międzywojnia czas artystycznego triumfu Przybosia i bliskiej mu formacji artystycznej okaże się w kreślonym groteskowo zbiorze „przyszłych profesjonalistów” zupełnie nie do powtórzenia:

Pokolenie Juliana Przybosia było w tej szczęśliwej sytuacji iż mogło stworzyć awangardę. Miało stałe punkty odniesienia. Wiadomo im było czym jest tradycja a co ma być nowatorstwem. Wydaje mi się, że było to ostatnie pokolenie mające wartości stałe. W chwili obecnej młoda poezja ma kilkanaście kierunków, które uważa się za nowatorskie. Nikt nie może uważać się za nowatora w sensie doskonałym. Awangarda nie istnieje. Są poeci piszący wiersze nowatorskie dla nich samych; nowatorzy prywatni. W tej sytuacji młodzi poeci dyskutowali o wierszach, o ich istocie i celu. Ma się rozumieć, że dyskusje te były jałowe<sup>26</sup>.

Relacja, czy raczej: refleksje, ze spotkania „ludzi rozmawiających tylko o wierszach i płci” zamieniła się, dzięki nawiązaniu do tytułu najwybitniejszej chyba z dotychczasowych książek poetyckich Przybosia (*Równanie serca*), w wyznanie egzystencjalne:

Poczułem się samotny wśród ludzi rozmawiających tylko o wierszach i płci. [...] Z niepokojem wsłuchiwałem się w nierówny rytm własnego serca, myślałem o lekarzu [...]. Patrzyłem na Juliana Przybosia siedzącego obok i zazdrościłem mu. On wyszedł z grupy mającej wiele wspólnych spraw. Starałem sobie wyobrazić jego młodość. [...] Pomyślałem o lekarzu; serce biło mi nierówno. Odczuwałem duszności<sup>27</sup>.

Ten poetycko-prozatorski ciąg opisu własnych odczuć w końcu doprowadza do turpistycznej wizji poetyckich światów jako „fosforyzujących trzewi poetów”; „równanie serca” w rozumieniu: wyrównanie rytmu serca, odczu-

<sup>25</sup> Tamże. Iredyński — co charakterystyczne dla przekory pisarza — choć został laureatem tego festiwalu, opisuje jego atmosferę zupełnie bez entuzjazmu, w ujęciu groteskowym. Wzmianki wart jest fakt, iż redakcja w niezamierzony sposób jeszcze pogłębiła groteskowy wyznacznik odbioru tego tekstu, przypisując błędnie jego autorstwo Urszuli Kozioł (a napisany był oczywiście w pierwszej osobie rodzaju męskiego! Zob. *Sprostowanie*. „Współczesność” 1959, nr 24, s. 12).

<sup>26</sup> I. Iredyński: *Zjazd...*

<sup>27</sup> Tamże.

cia czy emocji jest w świecie osobnych „organizmów” niemożliwe, daleka jest bowiem od artystycznej i raczej fizjologiczna ich egzystencja. Ireduński nie mógł się jednak tam znaleźć jako postronny obserwator... „Serce”, duszności i w końcu lęk czy strach mają też inne, nie tylko historycznoliterackie (Przyboś!), podłoże:

Cały czas jednak byłem wsłuchany w rytm własnego serca, przypominałem sobie tragiczną śmierć przyjaciela Andrzeja Bursy, który umarł dzień po skończeniu się Pierwszego Festiwalu Poetyckiego i bałem się własnej śmierci<sup>28</sup>.

Pamiętajmy, że to buntownicze wyobcowanie (a prawa do niego nie rezerwuje bynajmniej Ireduński tylko dla siebie — mówi oczywiście o romantycznym rodowodzie) zaakcentowane zostało przez autora książki, *nomen omen*, *Wszystko jest obok...* Zjazd poetów, który opisywał Ireduński, nagroził za debiut Andrzeja Bursę, autora wydanego w 1958 roku tomu *Wiersze*, a samemu Ireduńskiemu przyniósł II wyróżnienie<sup>29</sup>.

Drugi z tekstów Ireduńskiego poświęconych Festiwalowi Poezji (*Co robić z Festiwalem Poezji?*) ukazał się po dwóch latach i był sprawozdaniem z piątej edycji tej imprezy<sup>30</sup>. Miał charakter publicystyczny i nie był już tak literacko interesujący jak poprzedni. Ta zmiana pisarskiej strategii jest tylko na pozór błaha; jak można sądzić, powinna być jednak postrzegana w nieco szerszym kontekście. Zauważmy, w trzecim numerze miesięcznika „Twórczość” z tegoż roku, Stanisław Czyż zamieścił znakomite opowiadanie *And*, będące, mówiąc w wielkim uproszczeniu, relacją z podróży dwóch młodych poetów na festiwal poezji<sup>31</sup>. Nie miejsce tu na roztrząsanie świetnej literacko psychomachii rozgrywanej pomiędzy tytułowym bohaterem, wyraźnie przywodzącym na myśl poetę Andrzeja Bursę, a postacią opowiadającą, siłą rzeczy kojarzoną z autorem opowiadania. Istotniejsze w tym miejscu jest to, że jedną z drugoplanowych postaci — Hok’n Hol — Czyż wyraźnie kreśli na podobieństwo niedawnego jeszcze uczestnika krakowskiego życia literackiego — Ireneusza Ireduńskiego<sup>32</sup>. Czyż przy tym spojrzał na festiwalowe

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Zob. *Nagrody Listopada Poetyckiego*. „Życie Literackie” 1959, nr 48, s. 11.

<sup>30</sup> I. Ireduński: *Co robić z Festiwalem Poezji?* „Nowa Kultura” 1961, nr 51, s. 6.

<sup>31</sup> Zob. S. Czyż: *And*. „Twórczość” 1961, nr 3, s. 11–44.

<sup>32</sup> A kreśli go kreską bardzo drapieżną: „[...] Hok’n Hol (szczeniakowaty spryciarz, który równie dobrze mógłby się znaleźć na zjeździe zaklinaczy węzów i równie dobrze wypracować sobie, tą swoją hochsztaplerką, opinię najlepszego zaklinacza — nawet gdyby nie zdarzyło mu się nie tylko dotknąć, ale i nigdy nie widzieć żywego węża. Myśmy mu czymś imponowali, a sądził, że nie tylko jemu, i chciał, żeby tamci widzieli go razem z nami, że on, Hok’n Hol, to Anda i mój kumpel, że jest jednym z nas; sądził, że jesteśmy cynikami i popisywał się cynizmem, chciał imponować tym także nam — mówił »my cyni-

spotkanie w pokrewny do opisywanego powyżej sposób. Trudno jednoznacznie skonstatować zależność jego tekstu, ale w każdym razie relacje między nimi (podobieństwo chwytów, relacje bohater — świat czy lęki i alienacja bohaterów) dla uważnego czytelnika mogą być zastanawiające<sup>33</sup>.

Iredyński, zapewne świadom specyficznego uwikłania siebie i swego dawnego tekstu, zmienia stylistykę, nadaje swojej drugiej relacji inny kształt i... w zasadzie powtarza wszystkie poprzednie zarzuty wobec imprezy. Patrzy teraz na nią już nie z pozycji zblazowanego debiutanta, lecz z perspektywy bywalca („Ostatecznie wypić wódkę z Grochowiakiem czy Śliwonikiem mogę w Warszawie i nie jest to okazja niezwykła, bym musiał jeździć aż do Poznania. [...] Ostatni festiwal poezji był raczej festiwalem nudy”). Warte odnotowania są spostrzeżenia Iredyńskiego o nieuchronnym końcu popaździernikowej utopii („Hasło pierwszych festiwali — poezja chlebem powszednim — okazało się tym, czym naprawdę było — frazesem, w dodatku frazesem nie do zrealizowania”<sup>34</sup>), o zastygłej i zdegenerowanej ich formie (terrorze „rytuału młodzieńczych bełkotów” i „sztubackości”). Iredyński dopominał się o uznanie na festiwalowej scenie rangi niedawnych debiutantów, a obecnie autorów „uznanych i głośnych” (miał tu zapewne i siebie na myśli; wprost upomniął się o niezaproszonych na imprezę Stanisława Swena Czachorowskiego i Ernesta Brylla) oraz postulował szacunek dla poetów „starszego pokolenia” (znowu wymieniony z nazwiska Przyboś):

---

cy« [...]” (Tamże, s. 12). Na sportretowanie tu Iredyńskiego wskazuje kilka faktów: Hok’n Hol jest znacznie młodszy od głównych bohaterów — gdy odbywał się Pierwszy Poznański Listopad Poetycki (12—13 XI 1957) Czyż miał lat 28, Bursa — 25, Iredyński — 18. Przezwisko Hok’n Hol wydaje się prześmiewczym naśladowaniem wadliwej wymowy nazwy modnego ówczesnie stylu muzycznego „rock’n roll” — Iredyński specyficznym wymawiał „r”, „swoiście grasejował” (zob.: K. Mętrak: *Anegdota o Irku*. „Radar” 1986, nr 1, s. 22; Tenże: *Ireneusz Iredyński 1939—1985*. „Antena” 1986, nr 3, s. 15; A. Tchorzewski: „Iljek” (4.06.1939—9.12.1985). „Poezja” 1986, nr 12, s. 120). Wreszcie sam Czyż tuż przed swoją śmiercią stwierdził w wypowiedzi radiowej: „Iredyński mnie, zresztą Bursę też, on mnie drażnił. Zresztą młodszy od nas, ale z drugiej strony on był takim jakimś, właściwie do końca życia, gówniarzem. Te jakieś tam popisy cynizmu, styl bycia. Wiem, że w końcu już on taki był, ale mnie to specjalnie drażniło. Było śmieszne. Jeśli ktoś jest jakimś takim mężczyzną, sukinsynem, to nie udaje tego sukinsyna. A on właśnie jak Hemingway, który był do końca życia gówniarzem. Ale to nie znaczy, że ja z Iredyńskim nie lubiliśmy się. Tylko ten styl bycia. [...] Oczywiście, że pozował albo taki był. Najpierw poza, a później to już wżarło się w niego”. (J. Nowicka: „Ja Irka lubiłem”. W: *Stanisław Czyż mistrz cierpienia*. Oprac. K. Lisowski. Kraków 1997, s. 226—228).

<sup>33</sup> Zestawmy choćby początkowe fragmenty obu tekstów: „Jakże śmieszne są zjazdy profesjonalistów. Jeszcze śmieszniejsze są zjazdy przyszłych profesjonalistów” (I. Iredyński: *Zjazd...*); „Nie chciałem jechać na ten zlot czy festiwal Zaczynających pisać i Zapożyczających się [...]” (S. Czyż: *And...*, s. 11).

<sup>34</sup> I. Iredyński: *Co robić z...*

Mnie osobiście nie opłaca się przyjeżdżać do Poznania po to, by usłyszeć, że jakiś chłopak z Łodzi uważa Przybosia za „faceta, który się nie liczy”, gdyż po pierwsze to nieprawda, a po drugie nie lubię cyrku<sup>35</sup>.

Zwróćmy uwagę na dynamikę artystycznej ewolucji młodego pisarza: niebawem (w 1962 roku) krytycznie odniesie się do publicystycznej działalności Przybosia (na *Odę do turpistów* odpowie *Traktatem o kazaniu*), a sam — jako postać sceny artystycznej — już wtedy opatrzony zostanie stemplem „ustawicznie robiącego cyrk”<sup>36</sup>.

\* \* \*

Wspomniane powyżej zblazowanie młodego poety i szyderczy dystans do „młodzieży poetyckiej” nie będą tak zaskakujące, gdy sięgniemy po dwa nieco wcześniejsze teksty pisarza. Z okresu pomiędzy opisywanymi festiwalami pochodzą uwagi dotyczące potęgującego się zjawiska niezrealizowanych „karier literackich”: *Próba określenia lumpa*. „*Cyganie*”<sup>37</sup> oraz pokrewny mu, dotyczący stratyfikacji współczesnego życia literackiego: *Bunty*<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Wprawdzie trudno znaleźć pisane w tym czasie, w pełni wiarygodne, świadectwa skandalizujących i kontestatorskich zachowań pisarza (o „skandalicznym” sposobie jego zachowań wspominają milicyjne notatki cytowane przez Siedlecką — noszą one wyraźne cechy prowokowania zdarzeń i poszukiwania pretekstu dla eliminacji pisarza z życia artystycznego), niech jednak z braku lepszych świadectw za dowód środowiskowej opinii posłużą, napisany już co prawda po aresztowaniu Iredyńskiego, zapis dziennikowy, związanego przecież w tym czasie ze środowiskiem artystycznym, redaktora naczelnego „Polityki” Mieczysława Rakowskiego: „Iredyński należy do młodego pokolenia poetów, bardzo zdolny, ale ci, którzy go znają, twierdzą, że zero moralne. Pijaczyna i lump” (M.F. Rakowski: *Dzienniki polityczne 1963—1966*. Warszawa 1999, s. 326, zapis z 20 XII 1965 roku). Tych czasów i zachowań Iredyńskiego dotyczy wspomnienie R. Śliwonika: *Ireneusz Iredyński* mające wiele mówiące podtytuły: *Irek bulwersuje. Zajście w Klubie Aktora. Drab nastany na Irka. Nocny western. Atak najlepszą obroną*. Zob. R. Śliwonik: *Portrety z bufetem w tle*. Warszawa 2001, s. 78—87. Śliwonik, wspominając scenę odegraną przez Iredyńskiego na początku lat sześćdziesiątych, przytacza jego — zgubną, jak się potem okazało — strategię autoreklamy: „Szedłem do jakiejś redakcji i trafiłem na taką scenkę. Irek stojąc na środku jezdni, wyciągnął z kieszeni półlitrowkę, odbił korek, przechylił głowę i butelkę, i pił gorzałkę małymi łyчками w pełnym letnim słońcu. [...] W oknach redakcji i wydawnictw trzepotały rączkami, główkami i ciałami rozochoczone, rozświergotane, prawie odlatujące gdzieś w południowe rozbuchanie panie redaktorki. [...] — Po co to robisz? — spytałem. / — Reklama jest dźwignią handlu, niech mówią źle, ważne, żeby w ogóle mówili — powiedział z trzeźwym i mocnym przekonaniem. W pewnym momencie życiowym tej reklamy zrobiło się wokół niego aż za wiele. Taki sposób bycia, życia nie mogły być przez system tolerowane, one mu wręcz urągały”. (Tamże, s. 79).

<sup>37</sup> I. Iredyński: *Próba określenia lumpa*. „*Cyganie*”. „*Współczesność*” 1960, nr 24, s. 16, 13.

<sup>38</sup> Tenże: *Bunty*. „*Współczesność*” 1961, nr 1, s. 4—5.



W pierwszym z nich Iredyński podejmuje temat wcześniej wprowadzony na łamy „Współczesności” przez Romana Śliwonika artykułem *Cyganie*<sup>39</sup>. Starszy kolega Iredyńskiego pisał w swoim tekście o stylu i ceremoniałach młodoliterackiego życia. Zajmował się zjawiskiem, które pojawiło się po Październiku, a nasiliło się wraz z debiutem nowego pokolenia (pokolenia 1960 — zwącego się później Orientacją „Hybrydy”). Śliwonik dostrzegł w postaci lumpa-artysty samotnika zawieszzonego w społecznej próżni („opuściwszy swoje środowisko, do innego środowiska jeszcze nie wszedł. Człowiek, który zawisł w próżni”<sup>40</sup>), kreślił portret osobnika o niejasnym, przykrytym zwyczajową ówczesnie mimikrą, rodowodzie społecznym. Darzy on pogardą otoczenie, już nie tyle z antyfilisterskich przekonań, ile z duchowej pustki czy ze zwykłej zawiści. Nigdzie niepracujący cygan świadomie unika stałego zajęcia, żyje z chałtur. Jako „dziecięciu natury” wolno mu więcej w towarzystwie (nawet jest to oczekiwane!); stąd podziw dla jego życia ponad stan, szorstkiego stylu bycia, słownych brutalizmów, skłonności do rękoczynów czy drobnych oszustw. Receptą na samotność, niemożność pisania (nawet brak czasu na nie), na nieodkrytą genialność jest alkohol: „Cygan jest katastroficzny i odgradza się od świata kieliszkiem. [...] zbuntowany pije i bije się”<sup>41</sup>. Wart na koniec odnotowania jest fragment dotyczący środowiska literackiego — do tych partii uwag Śliwonika odniesie się bowiem Iredyński:

Pisarz ma prawo być bez środowiska, inna sprawa czy jest to dobre. W każdym razie na przestrzeni ostatnich lat, poza nawoływaniem

---

<sup>39</sup> R. Śliwonik: *Cyganie*. „Współczesność” 1960, nr 22, s. 12, 11. Śliwonik poprzedził ten tekst felietonem: *Poeta — zawód upokarzający* („Współczesność” 1960, nr 18, s. 2). Warto tu go skrótowo omówić. Śliwonik poświęcił felieton coraz bardziej upokarzającym zmaganiom z niknącymi — jak mówiło się oficjalnym żargonem — mocami przerobowymi państwowych wydawnictw. Píše o „samotnym i śmiesznym” poecie napotykanym w tych instytucjach odmowę, „zanim tom się przyjmie, zanim się go przeczyta”; píše o upokarzających młodego poetę propozycjach pisania zyskowych: prozy, piosenki, fraszki. Píše o tworzącym się „osobnym świecie” osamotnionych poetów, którym pozostaje tylko mówienie o poezji we własnym gronie „z przejęciem, jak o sprawach ostatecznych”. Śliwonik dokumentuje te gorzkie refleksje własnym doświadczeniem, co interesujące, wytyka wydawniczym decydom (i nie tylko im — adresat usadowiony był przecież znacznie wyżej) tkwienie w stalinowskim jeszcze sposobie instrumentalnego traktowania świata książki: „Jaki wpływ kolor wierszy Śliwonika — wydanych w tysiącu egzemplarzy — może mieć na rzesze pracujących. [...] to znów sprawy stare jak świat, to znów przecenianie roli już nie literatury, ale po prostu — młodego poety”. Atak felietonisty „Współczesności” kończy się zawieszeniem toku konkluzji; Śliwonik przypomina, zdawałoby się, oczywistość: „istnieje mecenat państwa”. Te refleksje Śliwonika są przecież niedwuznacznym dokumentem środowiskowej świadomości stopniowego „przykręcania śruby” przez władzę.

<sup>40</sup> Tenże: *Cyganie...*, s. 12.

<sup>41</sup> Tamże, s. 11.

o literaturę zaangażowaną, nikt nie potrafił znaleźć formy wciągnięcia i zbliżenia młodego pisarza do jakiegokolwiek środowiska i niewielu instytucjom w ogóle szczerze na tym zależało. Czyli był sam. Z takim lub innym poczuciem świadomości, z większymi lub mniejszymi możliwościami dokonania wyboru. Więc młody działał na oślep, lub w ogóle nie dokonywał wyboru, czyli został zbuntowanym mieszczańinem. A ponieważ pohukiwano nań więc patrzył spode łba i zostawał sam. Lub nie sam, więc z tobą, ze mną, z wami kilkoma. Środowisko. Aż śmiech bierze, ale w końcu środowisko. Ale i wśród nas jedni mają dom i nie są samotni, jedni są w tym środowisku częściowo, inni czas mu poświęcili bez reszty<sup>42</sup>.

Kontynuujący wywody Śliwonika (ale i podejmujący dyskusję z nim) Iredeński, jak przystało na erudyte, wprawdzie próbuje uporządkować podjęty przez Śliwonika temat, omawiając historyczne tło zagadnienia. Przede wszystkim nie zgadza się z dokonaną klasyfikacją tegoż środowiska (cygan, lump-artysta, lump). Iredeński określenie „cyganeria” postuluje schować do lamusa. W jego opinii, to zjawisko odeszło wraz z pozostałościami XIX wieku, aż „starła je druga wojna światowa”. Jego zdaniem, obecnej grupie przeważnie młodych ludzi egzystujących na otoczce środowisk artystycznych nie można przypisać ani buntu („bo przeciw komu buntują się [...]? Przeciw warunkom społecznym? Religii? Sztuce?”<sup>43</sup>), ani stylu bycia wynikłego z grupowej więzi, ani więzi wynikłej ze wspólnego rodowodu środowiskowego. Obecnie, szczególnie silnie w Polsce, artystę opromienia „blask wybrańca” — zajął on w hierarchii społecznej miejsce opuszczone przez arystokrację czy plutokrację. W nowej sytuacji społecznej ci, którym nie jest dane stać się profesjonalistami, wykorzystują środowiskowe możliwości, pozorując działania artystyczne. W większości nieposiadający dorobku, zwiedzeni mitem wybrańca czy też uformowani jeszcze przez stalinowską politykę kulturalną, która „chciała robić artystów”, jak konkluduje Iredeński: „są lumpami... więc ich życie jest »życiem na szlaku«”<sup>44</sup>.

W następnej partii tego szkicu pisarz nieco zmienia optykę, odnosi się do literackiego snobowania się na lumpenproletariat i lumpomanii, jaka zapanowała po roku 1956, „na mocne wyrażenia, na pewien sposób ubierania, na udawaną lub nieudawaną brutalność”<sup>45</sup>. Iredeński akcentuje przy

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 12.

<sup>43</sup> I. Iredeński: *Próba określenia lumpa...*, s. 16.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże. Podkreślmy: część krytyki — z widoczną także wobec pisarza niechęcią osobistą — podejrzanie prostodusznie wpisała go później (w roku 1963) w ten nurt, jakby (świadomie?) nie zauważając autorskiego zdystansowania i zabiegów demaskatorskich, jakim podlegał bohater jego prozy. Mam na myśli teksty wspomnianego powyżej Wilhelmgiego, ale także A. Lisieckiej, R. Matuszewskiego czy A. Walickiego. Cytowany już zapis



tym nowe, subtelniejsze niż dawniej — bo oparte na zdobyczach psychologii głębi — podejście do tego tematu. Pisarz dostrzegł naturalność swostego procesu mimikry lumpa — przystosował się on „do wyobrażeń, jakie stworzyli sobie w kawiarniach inteligentcy artyści o lumpenproletariacie”. Co warte podkreślenia, z nieodległej czasowo perspektywy Iredyński już zauważył obumieranie tej fascynacji — sam przecież wyciągnął artystyczne wnioski:

Lump artystyczny był łącznikiem pomiędzy inteligentkimi artystami a „egzotyzmem proletariatu”. Przyszły nowe mody i lump artystyczny wycofać się musiał na swoje poprzednie miejsce. Rola skończyła się dawno, lecz niektórzy nie chcieli tego zrozumieć. Stali się tragicznymi błaznami kawiarni<sup>46</sup>.

W dalszej części szkicu spostrzeżenia Iredyńskiego są próbą zbudowania modelu zachowań lumpa artystycznego, w dużej części — co podkreśla autor — opartego na wzorcach dziedziczonych po poprzednikach:

---

dziennikowy M.F. Rakowskiego można także zaliczyć do tego zbioru. Osobnymi, bo dotyczącymi nie tyle stylu życia literackiego, ile głównie bohaterów książek A. Brychta i M. Nowakowskiego, są uwagi Jana Błońskiego w rozdziale *Mit lumpenproletariatusa* jego *Zmiany warty* (Warszawa 1961; pierwodruk w „Przeglądzie Kulturalnym” 1960, nr 16). Ten rozdział wprawdzie pobocznie sytuuje się w kręgu omawianej dyskusji, lecz bezpośrednio dotyczy dalszej twórczości Iredyńskiego. Jego zakończenie brzmi: „Lump może się jeszcze objawić jako ten, co dobrowolnie przedłuża sobie młodość; a wiadomo, jak głęboko młodzi pisarze odczuwają pokusę uwiecznienia pokoleniowej odrębności. Logika każe się więc spodziewać zjawienia nowych Lafcadiów, przyszczatych zapewne i bez wdzięku; nie biernie obarczonych nieszczęściem, ale swobodnie żonglujących własnym dobrem i złem. Osobiście się wcale takich Lafcadiów nie boję; myślę nawet, że niejeden może wyrazić całkiem autentyczny — i oryginalny — duchowy rozwój. (Pod warunkiem, że wciąż będzie z siebie niezadowolony...). Jeśli więc pisarzom — i wydawcom... — starczy śmiałości, doczekamy się zapewne monografii cynizmu. Obyśmy tylko, faryzejskim wzorem, nie przystonili wstydliwie twarzy; umieli zrozumieć i nie wahali się ocenić” (Tamże, s. 136—137). Kolejny przedruk tego rozdziału (Tegoż: *Odmarsz*. Kraków 1978) został zaopatrzony w przypis następującej treści; oto jego fragment: „Rychło się moje oczekiwanie sprawdziło: czym innym jest twórczość Iredyńskiego? Stąd wniosek: łatwiej wyprorokować element całości, którą, jak myślę, zobaczyłem trafnie, aniżeli losy jednostkowego talentu. Boć oczywiście proporcje uzdolnień i osiągnięć ułożyły się wkrótce inaczej!” (Tamże, s. 58).

Czy jednak profetyzm Błońskiego objawił się tu w pełni? Twórczość Iredyńskiego była przecież przedmiotem oglądu w *Zmianie warty*: „Liryczne nowelki z morałem — tak od kilku lat modne — mają zawsze podobny układ: Młody Chłopiec i Młoda Dziewczyna spotykają Życie. Okoliczności tego symbolicznego Spotkania bywają rozmaite: [...] cyniczny czyn objawia swą pustkę (Iredyński)” (Tegoż: *Zmiana...*, s. 97—98). Być może autor słynnej książki krytycznoliterackiej odniósł się tu do wydrukowanego we „Współczesności” (1959, nr 18, s. 6) opowiadania Iredyńskiego: *Mrowisko wieczorne*; jego fabuła może być potraktowana wręcz jako zapowiedź *Dnia oszusta*.

<sup>46</sup> I. Iredyński: *Próba określenia lumpa...*, s. 13.

Z konwencji młodzieżowej lump artystyczny zaakceptował swobodę obyczajów, swobodę erotyczną. Z lumpenproletariackiej — słownictwo i bójki. Z artystowskiej — sporadyczne zainteresowania sztuką, umiejętność robienia chałtury i kabotyństwo<sup>47</sup>.

Realizacja tego modelu oparta została na środowiskowym uzusie; rytuał alkoholowy determinuje twórczą bezpłodność, a zadziwiająca obojętność na sprawy polityki dopełnia obrazu zjawiska, któremu Iredyński nie wróży długiego trwania<sup>48</sup>. I tu pisarz wyraźnie się mylił, nie docenił przedsiębiorczości „nowego typu”. Losy jego rówieśników, generacji poetów debiutujących w latach sześćdziesiątych, tak z perspektywy roku 1989 podsumował Janusz Sławiński:

Nikt bynajmniej nie zmierzał do likwidacji enklawy. Wprost przeciwnie. To, co poezja sama przedtem zdobyła — teraz otrzymywała jako dar od sprawujących władzę: niechaj będzie autonomiczna, niech sama decyduje o sobie i niech pielęgnuje swoją odrębność. Zostały jej przyznane specjalne prawa jako **rezerwatowi mowy** wyłączonego spod restrykcji, jakim podlegały sąsiednie dziedziny słowa publicznego. Warunkiem otrzymania przywilejów było jedynie to, że zaakceptuje oferowany jej status — nic więcej. [...] Stworzono im warunki przyjazne profesjonalnemu doskonaleniu się i komunikacji: niezliczone wiosny i jesienie poetyckie, turnieje, konkursy, nagrody (peleryny, pióra, szpady, sierpy), seminaria, sympozja, specjalne czasopisma i biuletyny — wszystko to dostarczało częstych okazji do środowiskowych spotkań i wymiany opinii, sprzyjając kształtowaniu się bardzo fachowego sposobu rozprawiania o sprawach poezji. Ten proces rodzenia się i rozrostu całej instytucjonalnej infrastruktury **mowy marginesowej**, cieszącej się względami i poparciem państwowego mecenasu, był doprawdy jednym z bardziej dziwnych zjawisk w życiu kulturalnym końcowych lat sześćdziesiątych i następnego dziesięciolecia<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> Do dyskusji nad specyfiką PRL-owskiego „cygana” wraca jeszcze po kilku tygodniach Sławomir Kryśka (*Jeszcze raz „cyganeria”*. „Współczesność” 1961, nr 6, s. 2). Zwraca uwagę na to, że styl powojennej cyganerii literackiej zależy także od czynników „geograficznych”, na tle spostrzeżeń poprzedników dotyczących Warszawy pokazuje odmienność, pracującego zawodowo, „cygana” krakowskiego. Inną stroną omawianego wyżej zagadnienia jest bohater zbiorowej wyobraźni. Temu tematowi poświęcona jest interesująca książka Iwony Kurz. Szczególnie jej rozdziały: wstępny oraz poświęcone Markowi Hłasce i Zbigniewowi Cybulskiemu. Zob.: Tejże: *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955—1969*. Izabelin 2005.

<sup>49</sup> J. Sławiński: *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956—1980*. W: Tegoż: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 108—112 [podkr. Autora]. U progu lat siedemdziesiątych na ten temat pisali m.in. J. Błoński (*Dywagacje miłośnika mowy związanej. Co zrobić z milionem Poetów?* W: Tegoż: *Odmarsz...*, s. 143—148); A. Zagajewski (*Stracone pokolenie*.

Zaskakiwać może, że tekst Iredyńskiego nie był przywoływany przez krytyków jako odautorska wykładnia interpretacji opublikowanego w niecałe dwa lata później *Dnia oszusta*. A przecież krytyczna analiza zjawiska artystycznego lumpa w nim dokonana wyraźnie antycypuje pojawienie się „bohatera absolutnie nikczemnego” z *Dnia oszusta*<sup>50</sup>. Nie najlepiej to świadczy o uczestnikach dyskusji<sup>51</sup>.

Wspomniany, o kilka tygodni późniejszy, tekst *Bunty* wpleciony jest w inną polemikę, ocierającą się jednak o wyżej omówiony tekst Śliwonika. Zainicjował ją Józef Lenart wystąpieniem *Pokusy stabilizacji*<sup>52</sup>. Można sądzić, że to wystąpienie jest dalszym ciągiem wyraźnie rysującej się od poprzedniego roku partyjnej ofensywy w sprawach literatury i... coraz wyrazistszej polaryzacji środowiska<sup>53</sup>.

---

W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 92—99). Tytuł wystąpienia Błońskiego mówi sam za siebie; Zagajewski, należący do pokolenia poetyckiego radykalnie opozycyjnego wobec generacji lat sześćdziesiątych, napisze: „Nie warto byłoby wspominać o tej atmosferze wzajemnego schlebiana sobie, lecz ich przedsiębiorczość na całe lata stworzyła specyficzny klimat młodej poezji. [...] Na miejsce czujnego reagowania na sprawy polityczne, na miejsce wyprzedzania pomysłami poetyckimi wydarzeń społecznych poeci »pokolenia 60« wprowadzili konkursy poetyckie. [...] Tymczasem w poczuciu sukcesu utwierdzały poetów »pokolenia 60« nagrody w konkursach poetyckich, które sami organizowali” (A. Zagajewski: *Stracone pokolenie...*, s. 93—95).

<sup>50</sup> Tym określeniem potraktował bohatera *Dnia oszusta* katowicki dziennikarz Bolesław Surówka, „wiernie” zresztą towarzyszący twórczości Iredyńskiego. Zob. B. Surówka: *Patroni bohatera „absolutnie nikczemnego”. Konsekwencje „znudzenia literaturą”*. „Dziennik Zachodni”, 23 IV 1963.

<sup>51</sup> Niektóre tezy jednak powtarzano, obracając je (sic!) przeciwko Iredyńskiemu: „Nie stając się pełnymi profesjonalistami — z tych czy innych powodów — grupa młodych ludzi wchodzi do środowisk artystycznych, by odtąd, przy pozorach działań artystowskich, wykorzystywać możliwości, jakie kryją się w bezpośrednim zetknięciu z autentycznymi twórcami” (I. Iredyński: *Próba określenia lumpa...*, s. 16); „Nie twórzmy przedwczesnych pisarzy zawodowców. Niechaj ci młodzi ludzie najpierw naprawdę dorosną” (J. Wilhelmi: *Problem. (Oko w oko literaturę)*. „Trybuna Ludu”, 28 IV 1963).

<sup>52</sup> J. Lenart: *Pokusy stabilizacji*. „Współczesność” 1960, nr 23, s. 1—2. Tekst ten pierwotnie był wystąpieniem Lenarta na forum POP PZPR przy warszawskim oddziale ZLP.

<sup>53</sup> Sprawę „czarnej literatury” „zamknął” na przykład sam Władysław Gomułka w oficjalnym referacie na III Zjeździe PZPR: „powstała literatura czarna, głosząca rozpacz i beznadzieję człowieka, utwory, które oczerniają socjalizm i idealizują jego wrogów. Niepokoi naszą partię fakt, że pewna część czołowych działaczy Związku Literatów Polskich pod szyldem obrony wolności twórczości walczy o wolność publikacji tych dzieł” (W. Gomułka: *Chcemy literatury służącej życiu*. „Trybuna Literacka” 1959, nr 11. Cyt. za: M. Kisiel: *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955—1959 w Polsce*. Katowice 1999, s. 119). W swojej książce Marian Kisiel dyskusji nad „czarną prozą” poświęcił jeden z podrozdziałów (zob. tamże, s. 116—121). Wybiegając w przyszłość, dalszym ciągiem tej ofensywy będą zmiany na rynku czasopism (zmiany w redakcji „Współczesności”; powstanie warszawskiej „Kultury” w miejsce „Przeglądu Kulturalnego” i „Nowej Kultury”). Wreszcie XII Plenum KC PZPR wprowadzi ideologiczne usztywnienie stanowiska wła-

Iredyński traktuje wystąpienie Lenarta w sposób bezceremonialny. Nie znaczy to bynajmniej, że jawnie ironizuje czy traktuje wrogo — w niektórych sprawach przyznaje mu rację, chwali nonkonformizm (czy jednak nie ma tu przekory? środowiskowy nonkonformizm może być konformizmem wobec władzy!). Przyszłego partyjnego notabla i jego krąg mógł jednak razić protekcyjny ton wywodu znacznie młodszego dyskutanta. Iredyński wyzłościwia się przy okazji nad wspomnianą dyskusją o „czarnej literaturze”:

Dziś debiutanckie książki „hałaskoidów” śmieszą swoim infantylizmem. [...] To, że młodzi pisarze płaksiwie biadali, iż istnieje płatna miłość, że kobiety nie są wierne przeważnie jednemu mężczyźnie, czy też odkrywali, że sekretarz partyjny może być karierowiczem, napawa mnie dziś sentymentem dla ich uczciwości i głupoty. I dla okresu, w którym owe dziecinne odkrywanie świata traktowano poważnie.

Pomijając rangę artystyczną, ten infantylny sprzeciw wobec „ze-psucia”, był jedynym buntem, który — przynajmniej w oczach krytyki — połączył grupę pisarzy. Był jednak buntem pozornym<sup>54</sup>.

Ten bunt, jak pisze „naiwnie romantyczny”, był — tu, ale i gdzie indziej — „bardzo potrzebny do rozwoju poszczególnych literatur”. Diagnoza Iredyńskiego — sytuacja aktualna (przypomnijmy — początek roku 1961) nie łączy młodych pisarzy „wspólnotą obsesji tematycznych” — była zaskakująco, a nawet utopijnie, optymistyczna w wizji czysto wewnątrzliterackich mechanizmów rozwoju polskiego życia literackiego:

Są poszczególni „buntownicy”. Jak wszędzie na świecie. Bo ciągłym chyba buntem i to buntem przeciwko sobie jest pisanie. Nikt już dzisiaj nie zmusza do literatury dworskiej. Młody pisarz ma prawo wyboru tematu i środków<sup>55</sup>.

---

dzy. Te sprawy podsumuje zresztą w opublikowanej na początku roku 1964 partyjnej broszurze właśnie J. Lenart (*O ideowe wartości literatury*. Warszawa 1964). W kontekście dyskusji nad *Dniem oszusta* warto zaznaczyć, iż proza Lenarta będzie przez jednego z dyskutantów stawiana za wzór — jako przeciwwaga miazmatów płynących z *Dnia oszusta* (zob. A. Walicki: *Niebezpieczne symptomy*. „Tygodnik Demokratyczny” 1963, nr 31). Po latach procesy dokonujące się w literaturze polskiej na początku lat sześćdziesiątych podsumuje J. Błoński: „Okolo roku 1963 literatura zaczęła zasychać i pustoszeć z treści. Słowa cieńczyły stopniowo do własnego pozoru: na niby miłość, na niby historia, na niby cnoty i na niby nieszczęścia. Cała więc literatura na niby. Ani groźna szczególnie, okrutna i napastliwa, ani nawet szczególnie głupia: po prostu żadna. Ale nie wszyscy martwili się takim stanem rzeczy. Wręcz przeciwnie”. (Tenże: *Strategia Diogenesa*. W: Tegoż: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 133).

<sup>54</sup> I. Iredyński: *Bunt...*, s. 4.

<sup>55</sup> Tamże.

Sugerowany więc przez Lenarta podział na twórców partyjnych i twórców pozapartyjnych jest, zdaniem Iredeńskiego, arbitralny. Jego wykładnia tytułu wystąpienia Lenarta wiąże je ze „stabilizacją ideologiczną”, bo też jako postulat politycznie odczytuje ten tekst Iredeński<sup>56</sup>. Wywody Lenarta, w tym kontekście nieco naiwne i doktrynerskie, staną się dla Iredeńskiego okazją do artystycznego określenia się: „ja interesuję się »problemami moralnymi ludzkiej jednostki«”<sup>57</sup>. Iredeński — z jednej strony — jest zgodny z Lenartem w sprawie środowiskowego przemilczania książek z kręgu literatury politycznej, z drugiej strony dostrzega — nieco prowokacyjnie — jego archaiczne przywiązanie do realizmu:

Lenart ma kompleks realizmu; zaangażowanie polityczne równa się dla niego — realizmowi. Zapomina, że jest to tak samo dobra metoda pisarska, system, jak każdy inny. Ale tylko metoda. Nie trzeba polemizując z tym wysuwać argumentów z dziedziny martyrologii. Motywy kompleksu są zrozumiałe. Sądzę, że Lenart nie wierzy w to co pisze, gdy straszy widmem egotyzmu, subiektywizmu i indywidualizmu. I wie, że to absolutnie nic nie znaczy<sup>58</sup>.

Kończąc ten krytyczny *passus*, Iredeński pojednawczo zaznacza:

Mimo że na przykład pomiędzy Lenartem lub Drozdowskim a Grochowiakiem, Śliwonikiem czy mną przebiega wyraźna granica. Cel mamy jeden, lecz różnią nas metody. Metody artystyczne. Nie ma potrzeby tego ukrywać<sup>59</sup>.

Koniec tekstu to ogólna pochwała ideowości Lenarta, ale i przykład swojej gry Iredeńskiego:

---

<sup>56</sup> Lenart tak jednak pojęcia „stabilizacja” nie ujmował. Chodziło raczej o piętnowaną przez niego pokusę „mieszczańskiego” (filisterskiego) urządzenia się: „Koniec ideologii. Jedyna ideologia to sytość, w najlepszym razie drobne, w pozytywistycznym stylu poprawki, poza tym pralka, samochód... Pozycja. I wachanie kwiatków”. (J. Lenart: *Pokusy...*, s. 2).

<sup>57</sup> I. Iredeński: *Bunty...*, s. 4. W najbardziej kuriozalnym miejscu swego tekstu Lenart pisał: „Młodzi... W twórczości literackiej moich rówieśników widać wyraźnie odstęp z zainteresowań społecznych, ucieczkę od nich w stronę problemów metafizycznych i **moralnych ludzkiej jednostki** [podkr. — Z.M.]. To nie może być uważane za zło samo w sobie. Złem jest wyłączenie. I ta wyłączenie połączona ze zwalczaniem literatury innego typu, lub jej przemilczaniem — wydaje mi się symptomatyczna”. (J. Lenart: *Pokusy...*, s. 2). Głównie na ten fragment zwraca uwagę w swojej polemice z Lenartem Eugeniusz Kabac (zob. Tenże: *O tolerancję*. „Współczesność” 1960, nr 24, s. 1, 3).

<sup>58</sup> I. Iredeński: *Bunty...*, s. 4.

<sup>59</sup> Tamże, s. 4—5. Pamiętać tu wypada o tym, co Lenart sądził o kręgu „Współczesności”: „Inicjatywa wymknęła nam się z rąk i trzeba jeszcze trochę czasu, abyśmy ją mogli w naturalny sposób odzyskać”. (J. Lenart: *Pokusy...*, s. 1).

Artykuł Lenarta [...] jest to wypowiedź uczciwa i odważna. Wypowiedź, która może podzielać na takich poetów jak autor autoironicznego wiersza [...]<sup>60</sup>.

I tu Ireedyński cytuje *in extenso* wiersz zaczynający się słowami: „W świetlistych kręgach reflektorów”. Przytoczony anonimowy utwór poświęcony był dramatowi próżnych rytuałów sceny literackiej. Czytelnik zapewne wyczuł szyderstwo. I dopiero za kilka miesięcy mógł się upewnić, że autorem wiersza był Ireedyński (z artykułu wprost wywnioskować tego nie było można!)<sup>61</sup>. I jeszcze jeden element prowokacyjnej gry Ireedyńskiego:

[...] według moich przypuszczeń niedługo powinna powstać grupa „komunistycznych wściekłych”. Brzmi to paradoksalnie, ale sądzę, że wniesie ona sporo fermentu do naszej literatury. Być może będę z nimi skłócony. Być może, że to są tylko moje przypuszczenia<sup>62</sup>.

Za takie złudzenia stabilizacji i dworowanie ze „smutnych” aparatczyków przyjdzie Ireedyńskiemu w ciągu kilku następnych lat słono płacić.

\* \* \*

Nie zawsze się pamięta, że pierwszoplanowym uczestnikiem dyskusji wokół opublikowanej przez Juliana Przybosa w roku 1962 *Ody do turpistów* był Ireneusz Ireedyński. *Oda do turpistów*, utwór wpierw opublikowany na łamach macierzystego dla Przybosa „Przeglądu Kulturalnego”, została niebawem przedrukowana przez „Nową Kulturę”<sup>63</sup>, tj. pismo współredagowane przez Stanisława Grochowiaka po zaprzestaniu przez niego jesienią 1960 roku kierowania „Współczesnością”<sup>64</sup>. Przedrukowanej *Odzie do turpistów* towarzyszyły wiersze z nią polemizujące: *Ikar* Grochowiaka i *Traktat o kazaniu* Ireedyńskiego<sup>65</sup>. Co ciekawe, wiersze ułożono w formę tryptyku, w nim *Traktat o kazaniu* zajmował centralną pozycję.

Działania krytycznoliterackie Przybosa, w końcowych latach pięćdziesiątych wobec młodej poezji troskliwe i tolerancyjne, od roku 1960 nabierają stopniowo agresywności. Najpierw to zaproszenie do rozmowy-sporu, za-

<sup>60</sup> Tamże, s. 5.

<sup>61</sup> W tomiku Ireedyńskiego *Moment bitwy*, który ukazał się wiosną 1961, ten wiersz nosi tytuł *W pokojach*.

<sup>62</sup> I. Ireedyński: *Bunty...*, s. 5.

<sup>63</sup> J. Przyboś: *Oda do turpistów*. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 45; „Nowa Kultura” 1962, nr 47, s. 3.

<sup>64</sup> Grochowiak wprawdzie nadal współpracował ze „Współczesnością”, lecz grupa poetów z nim związana publikuje głównie w „Nowej Kulturze”.

<sup>65</sup> Wszystkie poniższe cytaty z tego utworu podaję za pierwodrukiem: I. Ireedyński: *Traktat o kazaniu*. „Nowa Kultura” 1962, nr 47, s. 3.



chęcenie do „wojny o Piękność”, ale i obrona debiutującej wtedy w poezji najmłodszej formacji pokoleniowej (pokolenie 1960) przed prostą klasyfikacją na „linii hłaskoidalno-chuligańskiej” oraz przed krzywdzącym, zdaniem Przybosia, kojarzeniem jej z estetyką młodopolską<sup>66</sup>. Tekst nieco późniejszy to już wyraźne ukierunkowanie przyszłego natarcia; jego obiektem będzie ta część poetów pokolenia „Współczesności”, którą kojarzono z kręgiem Grochowiaka:

Bardzo cenię talent Stanisława Grochowiaka, nie godzę się jednak na jego hierarchię uczuć. [...] Mizerabilizm Najmłodszych jako ideologia nie wydaje mi się aktualny w wieku atomowym<sup>67</sup>.

W rok później w „Nowej Kulturze” ukazał się list, którego tytuł mówi sam za siebie: *List otwarty. Do poetów bezprzestankowiczów*<sup>68</sup>. Był on próbą przywołania „anarchicznych” działań młodej poezji do Peiperowskiego rygoru. Wreszcie, gdy nadal nikt z młodych nie podejmował rękawicy, Przyboś opublikował *Odę do turpistów*.

Ten bezpardonowy pamflet, atak na wzorce estetyczne obecne w młodej poezji, odnieść można do kilku jej reprezentantów. Chociaż — jak pisze Edward Balcerzan — są „masą bezimienną”, a „rekwizyty turpizmu są wędrownie, należą do pewnej manieri” — nazwiska ich są wszyfrowane w tekst „na granicy anonimowości. Stąd pomieszanie wskazówek”. Różewicz byłby więc „moralistą od siedmiu czyraków” (choć mogłaby to być aluzja i do Herberta); Białoszewski — poetą od „nogi stołowej”; Grochowiak — od „pogrzebacza”<sup>69</sup>. W całej strukturze utworu, chociaż najsilniej w końcówce, dominuje ton mowy „z wysoka”, z perspektywy znawcy, zarządcy, nauczyciela, w każdym razie „upupiający” („Zmykajcie!”) tytułowego adresata. Ten ton stał się przedmiotem drwiny Iredyńskiego, skojarzył go złośliwie z „kazaniem starego proboszcza”.

Iredyński replikował z „szerszej pozycji” niż zaatakowany personalnie Grochowiak, w imieniu grupy — był przecież od kilku lat niepoślednim uczestnikiem „kręgu Grochowiaka”. W odzie Przybosia nie znajdziemy znaków polemiki z poezją Iredyńskiego. Przyboś, co mogło być dla Iredyńskiego dotkliwie,

---

<sup>66</sup> J. Przyboś: *Do Młodych*. „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 41, s. 1, 6. Stempla „młodopolszczyzny” z czasem temu pokoleniu i tak nie udało się uniknąć — „wnuczętami” (młodopolan) za kilka lat określi tę generację w swojej publicystyce Julian Rogoziński, chociaż chyba jako pierwszy użył tego określenia w odniesieniu do poezji „Hybrydowców” (dosłownie: „wnuczęta parnasizujących estetów”) Bohdan Drozdowski (w dyskusji *Między arkadią a wojną* — będzie o niej mowa poniżej).

<sup>67</sup> J. Przyboś: *Ciąg dalszy rozmowy*. „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 45, s. 4.

<sup>68</sup> Tenże: *List otwarty. Do poetów bezprzestankowiczów*. „Nowa Kultura” 1962, nr 27, s. 3, 7.

<sup>69</sup> Zob. E. Balcerzan: *Turpizm albo (jeszcze raz) realizm*. W: Tegoż: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 72.

znowu o nim nie mówił: po entuzjastycznej recenzji tomiku debiutanckiego<sup>70</sup>, na opublikowany w połowie roku 1961 drugi tomik Iredyńskiego (*Moment bitwy*. Warszawa 1961) zupełnie nie zareagował. Iredyński wprawdzie podjął polemikę nie tylko z Przybosiem — odniósł się też do niedawnych, często bezpardonowych, ataków Antoniego Słonimskiego na formy młodej poezji<sup>71</sup> — lecz to przecież „Awangardzista” jest głównym bohaterem jego traktatu.

Traktat Iredyńskiego, co dzisiaj oczywiste, nawiązuje do twórczości Miłosza. Przypomnijmy: poety wtedy w zasadzie nieobecnego w krajowym obiegu literackim. Nawiązuje nie tylko formą — także treścią, chociaż zastrzec trzeba, że nie został napisany z równą Miłoszowi maestrią, lecz raczej z prowokującą momentami dezynwolturą. Podobieństwo do Miłosza ujawni się w interpretacji rodowodu Awangardy Krakowskiej i w charakterystyce samego Przybosia:

Kolebką Awangardy za to Galicyja  
gdzie strzechy a także kołnierze złożone

---

<sup>70</sup> J. Przyboś: *Nowy talent*. „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 49, s. 5.

<sup>71</sup> Fragment traktatu Iredyńskiego: „a prorok nad nimi powiewał tużurkiem / antyseptyczny i niklowany / europejski ach Wells” wywołuje przecież wielbiącego Wellsa Słonimskiego. Czesław Miłosz tak scharakteryzuje Słonimskiego w swoim *Traktacie poetyckim*: „A cóż Słonimski, smutny i szlachetny? / Jutru powierzał się i Jutro głosił. / Władztwa Rozumu co dzień oczekiwał / Na sposób Wellsa czy na inny sposób” (Tenże: *Traktat poetycki z moim komentarzem*. Kraków 2001, s. 36). Słonimski odniósł się do młodej poezji w opublikowanym w „Nowej Kulturze” (1961, nr 2, s. 1) wierszu: *W obronie wiersza* oraz w artykule: *List otwarty do Czytelników Życzliwych, Skromnych, Nieżyczliwych, Nieskromnych oraz p.p. P.T. Idiotów* („Nowa Kultura” 1961, nr 4, s. 3). Passusy z wiersza Słonimskiego: „Gdy modny bełkot snobistycznej blagi / Krytyk zaciemnia kadzidlany dymem [...] Tak jeden z drugim światem awangardzi / Że wiersze pisze jakby pluł na ludzi” Przyboś zapewne wziął do siebie, stąd ostra replika: „Awangardę fałszywą zwalczyć może tylko awangarda prawdziwa. Wysunąć ją na czoło może tylko ruch młodych. Dlatego to od lat śledzę z uwagą i sympatią wystawy malarskie młodych i debiuty poetyckie, dlatego podnoszę każde ziarnko twórczej nowości, posiane w plastyce i poezji. Widzę ją imitatorów i szmaccarzy, i »formistów« i lejących wiersze po młodopolsku, i upozowanych neopseudoklasyków, ale dostrzegam też i podnoszę mocne talenty, których konstruktywnej sile twórczej można zaufać. Na koniec słówko o naszej najmłodszej poezji.

Kto w niej nie dostrzeże niczego prócz braku ogranych rymów i rytmów, pomawiając ją generalnie o bezsens, ma wzrok przyćmiony kurzem starzyny. Kult zużytych rzeczy, przeznaczonych na śmietnik, jest wprawdzie dzisiaj kaprysem fałszywej awangardy, ale niezmiennie — dogmatem paseistów. Wierszem rymowanym po częstochowsku, »dymem-rymem«, »skojarzeń-marzeń« nie zachęci się młodych do eufonii, takie »prostactwo-robactwo« odstraszy tylko. Nie można też toczyć bojów o sens w poezji, głosząc zdania o tak rewelacyjnym sensie jak ten, zamykający *Obronę wiersza*, że poezja jest »dla ludzi«. Komunał razi w poezji tak samo jak bezsens: bo też jest poetyckim nonsensem”. (J. Przyboś: *Fałszywe sygnały nowości. Głos o malarstwie w dyskusji o poezji*. „Nowa Kultura” 1961, nr 7, s. 9). Co ciekawe, Słonimski, przedrukowując ten wiersz w kilka lat później, dokonał w nim wielu, i to zasadniczych, korekt (zob. A. Słonimski: *W obronie wiersza*. W: Tegoż: *Poezje zebrane*. Warszawa 1970, s. 515).



urzędników cesarskich [...]

[...]

Młodzież więc uczona sposobem kleryków  
patrzac smutno w okno i widzac równinę  
z chałupą bieloną wierzbą i bocianem  
a na horyzoncie wieżą poczerniałą  
na której Hawełka jak blaszany kogut  
wskazywał kierunek rozmów śniadankowych  
od których się waliły kilku państw granice  
a także ceny na kilogram schabu

Więc młodzież uczona na sposób kleryków  
buntem tak się nadęła że w niecały tydzień  
był zastęp proboszczów groźnie kazających  
O Stalowych Konstrukcjach Miastach tudzież Masie  
piętnujących kleryczków biednych heretyczków  
co prawicą Konstrukcję gładzili lewicą zaś kwiatek<sup>72</sup>

Iredyński idzie tu ostentacyjnie dalej niż Miłosz, akcentując utopijność awangardowego programu cywilizacyjnego przyspieszenia, postulowanego w kraju o anachronicznej strukturze społecznej i gospodarce; pośrednio wytyka więc Przybosiowi chłopskie pochodzenie i zupełny brak tolerancji w artystycznej dyskusji dla odstępstw od programowego kanonu.

Początek traktatu to zapowiedź nieco zaskakującego znaku zgody, jaki pojawi się w jego drugiej części:

To Awangarda wierzyła w Rozsądek  
Maszynę Miasto Masę Metaforę  
Skamander też wierzył w Ludzkość i Rozsądek  
a prorok nad nimi powiewał tużurkiem  
antyseptyczny i niklowany  
europejski ach Wells  
[...]

---

<sup>72</sup> Zacytujmy fragmenty traktatu Miłosza, do których nawiązuje Iredyński: „Awangardiści raczej się mylili. / Wskrzeszali stary krakowski obrządek, / Więcej powagi przypisując słowom, / Niż słowa unieść mogą bez śmieszności. / Czuli, że z mocno zaciśniętej szczęki / Głos im wychodzi jakimś sztucznym basem / I że wybiegiem załężnionej sztuki / Jest ich marzenie o ludowej sile” (C. Miłosz: *Traktat poetycki...*, s. 41). Dokonana przez Iredyńskiego charakterystyka Przybosia jako wiecznego awangardzisty („Więc Awangardzista dzisiaj znowu gromi”), czy, jak już wskazałem, złośliwie jako „starego proboszcza” („Przyboś to rozumie jako stary proboszcz / a problem jego w książkach Bernanosa / gdzie ksiądz czuje podczas rytuału / wielkie wątpliwości) może być odczytana także jako kontynuacja sądu Miłosza: „Awangardzistów było bardzo wielu. / Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś. / W sól, popiół padły narody i kraje, / A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem. / Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło” (C. Miłosz: *Traktat poetycki...*, s. 40—41).

Czas Awangardę ze Skamandrem pogodził  
Skamander był ptakiem co śpiewał przed nożem  
Awangarda szybką w chacie pobielonej  
w której się odbijały chmury jak Konstrukcje  
Kamień strzaskał szybkę

W chwili ukazania się traktatu, takie spojrzenie mogło być zaskakujące. Dla Bogdana Wojdowskiego, pisarza związanego ze „Współczesnością”, który wypowiedział się na podobny temat tuż przed publikacją *Ody do turpistów*, międzywojenny spór nadal kształtuje oblicze poezji:

I wciąż jeszcze do tej pory wielki spór estetyczno-ideowy Awangardy ze Skamandrem nie miał podobnego sobie w zaciętości, znaczeniu, konsekwencji — Turnieju. Współczesna poezja, a nie tylko poeci, których dzisiaj słuchamy, karmi się resztkami owej polemiki sprzed lat i wcale nie wiadać, aby poza podziały zarysowane wówczas potrafiła jakoś wyjść<sup>73</sup>.

Michał Głowiński, na gorąco komentując wiersz Iredyńskiego, dostrzegł w nim hipotezę przyszłego procesu zatarcia się różnic między modelami poezji: skamandryckim i awangardowym<sup>74</sup>. Z dzisiejszej perspektywy widać wprawdzie, że „ujawniają się podobieństwa, których nieświadomi byli uczestnicy życia literackiego okresu międzywojennego<sup>75</sup>”, jednak owo zatarcie różnic nie nastąpiło. Jak pisali Głowiński i Sławiński, dychotomia Skamander — Awangarda jako „zasada porządkująca obraz poezji Dwudziestolecia” z dzisiejszej perspektywy musi zostać odrzucona, a spory pomiędzy skamandrytami a awangardzistami, które jakoby miały określić całe Dwudziestolecie, należy postrzegać jako motyw własnej legendy awangardzistów<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Wypowiedź Wojdowskiego w rozmowie na temat najmłodszej poezji, która odbyła się 3 XI 1962 roku w redakcji „Współczesności” (*Wspólnota i przedziały*. „Współczesność” 1962, nr 24, s. 11). W rozmowie także wzięli udział: E. Bryll, A. Lam, J. Lenart, J. Maciejewski, J. Przyboś, J.S. Sito oraz „najmłodszy debiutanci”: M. Bordowicz, K. Gąsiorowski, Z. Jerzyna, J. Markiewicz, E. Stachura.

<sup>74</sup> „Nie jest wykluczone, że stanowisko, sformułowane przez Iredyńskiego, zdobędzie mocną pozycję i że różnice między tymi grupami zatrać się w świadomości literackiej, bądź będą utrzymane na zasadzie przyzwyczajenia jako swego rodzaju »przeżytek«. Wtedy — być może — mówić się będzie o stylu czy poetyce lat dwudziestych dwudziestego wieku”. (M. Głowiński: *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2: *Literatura międzywojenna*. Red. A. Brodzka, Z. Żabicki. Warszawa 1965, s. 68).

<sup>75</sup> M. Głowiński, J. Sławiński: *Wstęp*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Przypisy oprac. J. Stradecki. Cz. 1. Wrocław 1987, BN I 253, s. VI.

<sup>76</sup> „Wydaje się zrozumiałe, dlaczego poeci wywodzący się z ruchów awangardowych uparcie ją podtrzymywali i podsycali — jeszcze przez długie lata po zakończeniu drugiej

Iredyński, choć jego sądy o Dwudziestoleciu nie mogły być oparte na bogatej refleksji historycznoliterackiej (bo takiej wówczas nie było!), wyraził już wtedy zaakcentował, że dla artysty o kilka pokoleń literackich młodszego od Przybosia czy Słonimskiego konflikty pomiędzy konkurującymi w międzywojniu grupami (notabene przenoszone do współczesności przez wymienionych poetów seniorów) są już zupełnie przebrzmiałe, „przyklepane” przez Historię. Anachroniczne tym bardziej, że — jak to widać po latach — jego zdaniem oba środowiska wychodziły z podobnych, racjonalistycznych przesłanek światopoglądowych<sup>77</sup>.

Edward Balcerzan w cytowanej książce zwrócił uwagę na podobieństwo poglądu Iredyńskiego na tradycję Dwudziestolecia z głosami poetów pokolenia wojennego. Dla tych ostatnich, że przywołamy najbardziej znane wystąpienie Tadeusza Gajcego, Skamander był artystycznym „bankrutem”, Awangarda Krakowska „dziwolągami” operującym „beznadziejną ekwilibrystyką intelektualistyczną”<sup>78</sup>. Jako akceptowalną, płodną artystycznie tradycję Gajcy określił nurt poetycki z lat trzydziestych złączony „widzeniem katastroficznym”, który powojenne literaturoznawstwo określiło jako Drugą Awangardę. Oczywiście Iredyński nie posłużył się tak skrajnie ostrymi kategoriami oceny jak Gajcy. Wydaje się, że dostrzegł doniosłość dorobku dwóch najważniejszych ugrupowań Dwudziestolecia, ale już tylko doniosłość historyczną (może jest w tym nieco przekory, przypomnijmy, rok wcześniej przecież zaprzeczał, jakoby Przyboś „już się nie liczył”). Tu upominał się o orientację trzecią — międzywojennych katastrofistów:

Świadomych było tylko paru z Wilna  
mieli czas pomyśleć iż człowiek jest z mięsa  
tylko ich wiersze bite czcionką z ognia  
i tylko oni nie są zakłamanii

Więc Awangardzista dzisiaj znów gromi  
chłopców co mieli poprzedników w Wilnie  
którzy wiedzą iż wojna krematoria bomby  
są poza Estetyką i w czasie pokoju

wojny światowej, a więc w okolicznościach, gdy nie pozostawała już w żadnym związku z nową scenarią życia literackiego. Legenda ta, mająca przedmiotowe zaczepienie wyłącznie w realiach początków pierwszego dziesięciolecia okresu międzywojennego, została następnie uogólniona w taki sposób, że objęła całość okresu”. (Tamże, s. XIV).

<sup>77</sup> Zwróćmy uwagę, w traktacie Miłosza Słonimski: „Władztwa rozumu co dzień oczekiwali”; Przyboś: „Pod spodem Przyboś był racjonalistą” (C. Miłosz: *Traktat poetycki...*, s. 41).

<sup>78</sup> T. Gajcy: *Już nie potrzebujemy*. W: S. Jaworski: *Awangarda*. Warszawa 1992, s. 289—290. [Pierwodruk: „Sztuka i Naród” 1943, nr 11/12, pod pseudonimem: K. Topornicki].

chwałą brzydotę nie Konwencję Piękna  
To jest ich obrona ta brzydota zwykła  
która jest teraz — tak! pięknem jedynym  
i to jest ta jedna drobina godności

Jest to rzeczywiście skrótowe powielenie diagnozy Gajcego, ale zarazem upomnienie się o tradycję ówczesnie niezmiernie żywotną, a w krajowym życiu poetyckim podskórnie obecną. Zwróćmy uwagę, że jeżeli poezja pokolenia wojennego kontynuuje model poezji Drugiej Awangardy (czy, jak formułują współcześni historycy literatury, „orientacji wyobraźniowej”<sup>79</sup>), to młoda poezja po roku 1956 w dużej części podejmuje wzorzec poezji zaproponowany po wojnie przez najwybitniejszego z żyjących poetów Drugiej Awangardy — Czesława Miłosza. Iredeński wprawdzie nie mówi o nim wprost, Drugą Awangardę zawęża do wilnian i nie wymienia ich lidera, lecz — tu nie nadużyjemy wolności interpretacji — jest to, uwarunkowana chyba „patronatem cenzury”, peryfraza. Miłosz przecież po opublikowaniu swojego drugiego tomu *Trzy zimy*, nie mówiąc już o wierszach późniejszych, zgromadzonych w wydanym tuż po wojnie *Ocaleniu*, wysunął się na czoło wileńskich poetów. Iredeński zresztą zdaje się wskazywać na zawarty w tym ostatnim tomie program poezji oczyszczonej z „czarodziejstwa słów”. Pisząc niedawno o dyskusji poświęconej turpizmowi, Jacek Łukasiewicz tak zinterpretował programowy fragment wiersza Iredeńskiego:

Przeciwstawienie ideologii poetyckiej Przybosia Miłoszowi było czym innym niż — powszechna wtedy — skierowana również przeciw Przybosiu opozycja wizji i równania<sup>80</sup>. Język poezji powinien być oparty na codzienności, raczej nazywać niż pseudonimować, służyć myślom i dyskursowi, a nie metaforom, które nawet jeśli wyglądają na oryginalne i odkrywcze, w istocie podporządkowane są zakłamującej „Konwencji Piękna”<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> M. Głowiński, J. Sławiński: *Wstęp...*, s. XVI.

<sup>80</sup> Iredeński odnosi się zresztą lekceważąco do dyskusji (i jej następstw) wywołanej przywoływanym już tekstem J. Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami...*:

Rzecz tutaj nie w sporze między klasykami  
a chłopcami co dali romanse ballady  
gdyż dzisiaj każdy kierunek najnowszy  
w godzinę się staje Akademią Wielką.

<sup>81</sup> J. Łukasiewicz: *Chłopski Breugel i wesoły Burns*. W: Tegoż: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002, s. 78—79. Oprócz cytowanych powyżej tekstów Balcerzana i Łukasiewicza *Traktat o kazaniu* analizuje także: J. Duk: *Polemika o turpizm. Część I. Atak Przybosia i poetyckie repliki turpistów*. W: „Acta Universitatis Lodziensis”. *Folia scientiae atrium et litterarum* 5. W kręgu zagadnień awangardy 5. Red. G. Gazda, M. Leyko. Łódź 1995, s. 64—66.

Jeżeli nawet można stwierdzeniom Iredyńskiego zarzucić jednostronne uproszczenie<sup>82</sup>, to w tej skrótowej charakterystyce współczesnych hierarchii i próbie samookreślenia jest wiele historycznoliterackiego wycucia. Za lat kilkanaście krytyka bowiem dostrzeże obok Przybosiowskiej także Miłoszowską linię rozwoju powojennej poezji:

Może więc porównanie Przybosia z Miłoszem nie będzie bez pożytku. I tutaj nie zawodzi miernik produktywności. Wpływ Miłosza na ostatnie ćwierćwiecze polskiej poezji jest polonistyczną tajemnicą poliszynela. Baczyński, Gajcy i Herbert, Rymkiewicz, Sito i Bryll, cóż za osobliwa plejada uczniów!<sup>83</sup>

Przyboś na dyskusję wokół *Ody do turpistów* odpowiedział natychmiast artykułem *Radość sporu*. W kwestii tutaj istotnej — wpierw docenił talent Grochowiaka i Iredyńskiego, po czym za pomocą prostego sylogizmu sprowadził konkluzję *Traktatu o kazaniu* do następującej formuły:

Kto więc nie tapla się w błocie — nie ma godności, bo dzisiejszy świat jest grzęzawiskiem hańby... Tak oto Iredyński doszłusowuje do programowej rozpacz Różewicza<sup>84</sup>.

Mamy więc kolejną etykietkę dla młodego poety: „desperacionista”. Iredyński już nie odpowiada wprost; za kilka miesięcy ze swej strony podsumuje spór z Przybosiem w trakcie dyskusji redakcyjnej w „Nowej Kulturze”<sup>85</sup>.

Dyskusja *Między arkadią i wojną*, dla której pretekstem było ukazanie się antologii *Poezja polska 1914—1939*<sup>86</sup>, dotyczyła stosunku poetów z pokolenia „Współczesności” do poezji dwudziestolecia międzywojennego. Wypowiedź Iredyńskiego była głosem istotnym, w niektórych aspektach odrębnym. Ta suwerenność wzięła się między innymi z faktu, że odniósł się

---

<sup>82</sup> Iredyński, podobnie jak wcześniej Kwiatkowski, zupełnie nie dostrzegał ewolucji poezji Przybosia. Przecież jego ostatni międzywojenny tom *Równanie serca* wyraźnie się zbliża do propozycji drugoawangardowych (wizyjność, problematyka etyczna i historyczoficzna).

<sup>83</sup> J. Błoński: *Bieguny poezji*. W: Tegoż: *Odmarsz...*, s. 203. (Tekst ten pochodzi z 1974 roku).

<sup>84</sup> J. Przyboś: *Radość sporu. List do Mirona Białoszewskiego, Stanisława Grochowiaka, Ireneusza Iredyńskiego, Piotra Kuncewicza, Tadeusza Różewicza i innych*. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 49, s. 7.

<sup>85</sup> *Między arkadią i wojną. Poezja dwudziestolecia. Dyskusja w redakcji „Nowej Kultury”*. „Nowa Kultura” 1963, nr 11, s. 1, 7. Oprócz Iredyńskiego w dyskusji wzięli udział: E. Bryll, B. Drozdowski, S. Grochowiak, S. Kryśka, J. Łukasiewicz, R. Śliwonik.

<sup>86</sup> Zob. *Poezja polska 1914—1939. Antologia*. Wybór i oprac. R. Matuszewski, S. Pollak. Warszawa 1962.

znowu do dyskusji z Przybosiem i w zasadzie wyostrzył argumentację ze swojego traktatu. Oceniał tu poetyckie Dwudziestolecie jako epokę definitywnie zamkniętą i suwerenną („splot, który już przestał działać w czasie wojny i już zupełnie nie działa teraz”), na tym tle powojenna współczesność jest epoką kulturowego amorfizmu, w myśl dialektyki, następującą po epoce „klasycznej”:

Poezja 20-lecia była cała w kręgu tzw. kultury europejskiej. „Kultura europejska” zginęła wraz z drugą wojną światową. Jesteśmy dziś w epoce aleksandryzmu (nie mówię tego w sensie negatywnym) i dlatego poezja 20-lecia jest okresem historycznym, tak straszliwie odległym<sup>87</sup>.

Jak widzimy, Iredyńskiego diagnoza sytuacji w kulturze współczesnej rzeczywiście niewiele się różni od Różewiczowskiej — sam więc (może prowokacyjnie) wpisuje się we wspomniane kolejne zaklasyfikowanie: „desperacjonista”. Zapewne żywa dyskusja w redakcji miała swoje ograniczenia w druku, to jednak nie w pełni tłumaczy próby zupełnego tym razem oddzielenia się od Dwudziestolecia — Iredyński nie wypowie już żadnego zastrzeżenia, żadnej uwagi o „wilnianach”, jak to miało miejsce w *Traktacie o kazaniu*. Jeżeli w dyskusji Ernest Bryll mówi, z perspektywy polonistycznego eksperta, o anachronicznych artystycznie regułach przygotowania poezji Dwudziestolecia do „wejścia w wojnę”, Bohdan Drozdowski o nadal aktualnym dziedzictwie Broniewskiego — to widzenie współczesnego artysty, jakie się wyłania z wypowiedzi Iredyńskiego, każe go widzieć jako wolnego od historycznych, historiozoficznych czy agitacyjnych obowiązków:

Wierszy przecież nie pisze się tylko dlatego, żeby były obroną człowieka przed niebezpieczeństwem. Pisze się je **między innymi** po to<sup>88</sup>.

Kolejny fragment, po lekturze *Traktatu o kazaniu*, może zaskakiwać; czyżby poeta jeszcze bardziej wyostrzył artystyczny pryncypializm i całą poezję lat trzydziestych wepchnął do wora artystycznej zaściankowości? Trudno tego z tej krótkiej wypowiedzi jednoznacznie dociec:

Poezja 20-lecia — jeśli nie była przygotowana do wejścia w czas boju (napisałem to w dyskusji z Przybosiem) — to nie dlatego, aby nie było tam poezji, która mogłaby stanowić podporę, pociechę, bo to nie jest

---

<sup>87</sup> *Między arkadią i wojną...*, s. 7.

<sup>88</sup> Tamże, s. 1.

istotne, ale dlatego, że była strasznie zaściankowa, oderwana od prekursorskich nurtów swego czasu<sup>89</sup>.

Na ile tak skrajna diagnoza przyjęta i przez innych uczestników dyskusji była nietrafiona, świadczą dalsze losy poezji polskiej. W dwadzieścia lat później „jest jeszcze poezją współczesną, ale — zarazem — zdobyła już pozycję twórczości klasycznej”<sup>90</sup>, a i dziś jest nadal tradycją żywą. Zapewne jednym z powodów takiego poglądu uczestników pokolenia „Współczesności” była jeszcze ówczesnie słaba refleksja historycznoliteracka; innym była zapewne naturalna generacyjna opozycja wynikająca z prostej niezgody na aktualnie dynamiczną obecność wielkich poetów dwudziestolecia: Przybosa, Ważyka, Słonimskiego, Iwaszkiewicza (o emigrantach: Wierzyńskim czy Miłoszu także należy pamiętać). Tych poglądów już Iredyński nigdy nie skorygował; niebawem zupełnie wyłączony z życia literackiego, potem zaistniał w obiegu poetyckim już tylko tomikiem wydanym w roku 1971. Był to czas debiutu nowego pokolenia poetów mającego na tradycję dwudziestolecia poglądy diametralnie odmienne; Iredyński w tych nowych sporach już zupełnie nie bierze udziału.

Jeszcze zdanie o Przybosiu; z jego dalszej publicystyki wywnioskować można, że zmienił zdanie o Iredyńskim na gorsze. Dał bowiem do zrozumienia, że autor *Dnia oszusta* jest „nieautentyczny”:

Turpistyczną wrażliwość zdradzają poeci i prozaicy wielce utalentowani. Jeśli niektórych można posądzić o pozę „oszusta”, to inni są autentyczni. [...]

Wstyd mi, że to mówię, choć nie czuję, jakobym się ośmieszał głosząc kazanie w próżni, bez parafian. Mówię bowiem pełen życzliwości i wiary, że prawdziwy poeta „przerabia siebie”. Turpiści i desperacjoniści może dziś puszczać mimo uszu ten płynący z serdecznej życzliwości apel, ale kto wie — jutro, pojutrze?<sup>91</sup>

Jak widzimy, nie uszła jego riposicie i złośliwość o „starym proboszczu”.

---

<sup>89</sup> Tamże.

<sup>90</sup> M. Głowiński, J. Sławiński: *Wstęp...*, s. C.

<sup>91</sup> J. Przyboś: *Rozmowa toczy się dalej*. „Współczesność” 1963, nr 7, s. 7.



# Wokół debiutu poetyckiego

## Wiersze z czasopism

Wczesny, prasowy debiut szesnastoletniego Ireneusza Iredyńskiego przysłużył się późniejszym zabiegom autokreacji i nawet po latach, po śmierci pisarza, obrastał legendą<sup>1</sup>. Ani pierwsze wiersze publikowane w roku 1955, ani te z roku 1956 nie znalazły miejsca w debiutanckim tomiku *Wszystko jest obok*, wydanym w Warszawie przez wydawnictwo Iskry na początku roku 1959. Iredyński zamieścił tu tylko niektóre z wierszy drukowanych w prasie w latach 1957—1959; zawartość książki uzupełnił w dwójnasób utworami wcześniej niepublikowanymi.

Gdy sięgniemy po najwcześniejsze utwory (tu interesować nas będą te nieprzedrukowane w książkach), może się wydawać, że nie będąc artystycznie

---

<sup>1</sup> W okolicznościowym artykule przyjaciel Iredyńskiego, pisarz Marek Sołtysik, tak opisuje tamte wydarzenia: „Debiutował w Krakowie, w odwilżowym roku 1955, właśnie w »Dzienniku Polskim«. Miał wtedy 17 lat i po burzach dziejowych znalazł się pod Wawelem. Opowiadał mi, że przez cały dzień jeździł tramwajem z wierszem, który mu wydrukowano, w kieszeni. Tak się cieszył, wzruszony, ale »Dziennik Polski« rozpostarł dopiero wieczorem, w samotności. Dobrze go charakteryzuje ta historyjka: był wrażliwy jednocześnie i mocny. Bezwzględny — można to i tak nazwać. Jeśli już to także w stosunku do siebie”. (M. Sołtysik: *Nos Irka. Zmarły piętnaście lat temu Ireneusz Iredyński debiutował w „Dzienniku Polskim”*. „Dziennik Polski” 2000, nr 286). Przekaz Sołtysika mija się nieco z faktami. Iredyński miał w momencie prasowego debiutu niedawno ukończone szesnaście lat, a przedrukowany zresztą w tekście Sołtysika utwór *Podhale zimą* nie był jego faktycznym debiutem, został bowiem zamieszczony w numerze datowanym na 25 XII 1955 roku („Od A do Z” [dodatek do „Dziennika Polskiego”] 1955, nr 47, s. 2), a więc później niż wiersz *Chwałę...* („Gazeta Krakowska”, 11 XI 1955, s. 4) — o tych wierszach poniżej; cytuję je za wymienionymi lokalizacjami.



ważkimi — są niegodne uwagi. Zastanawiają jednak te autokreacyjne, mistyfikatorskie zabiegi dokonywane wokół nich: odmładzanie własnego debiutu, konsekwentne pomijanie w notach autobiograficznych utworu rzeczywiście debiutanckiego, wspomniana już radykalna autorska selekcja w komponowaniu debiutanckiej książki<sup>2</sup>. To każe poświęcić tym utworom nieco uwagi. Jak się przekonamy, zarówno ich stylistyka, krąg podejmowanych tematów, jak i miejsca publikacji wiele powiedzą o kształtowaniu się artystycznej osobowości Iredyńskiego i o niepowtarzalnym — niestety krótkotrwałym — literackim kolorycie drugiej połowy lat pięćdziesiątych<sup>3</sup>.

\* \* \*

Faktycznie zatem Iredyński debiutował na łamach „Gazety Krakowskiej” jesienią 1955 roku (dokładnie: 11 listopada). Warto ten pierwszy wydruko-

---

<sup>2</sup> „Drukować zacząłem mając czternaście lat i teraz mając lat trzydzieści jeden patrzę z rozbawieniem — ale też z zazdrością — na tego chłopca, który łechtany przez Demonka Dorastania pisał gorączkowo wiersze i biegł z nimi do redakcji pełen wiary w uświęcającą moc Literatury: jakże nie zazdrościć temu chłopcu wiary, dzięki której miał poczucie sensowności tego co robi?” (I. Iredyński: [Nota autobiograficzna]. „Polska” 1971, nr 2, s. 32). Można stwierdzić, że „konstruowanie” własnej biografii jest zabiegiem artystycznie uprawnionym i stosunkowo powszechnym. Fakt pominięcia utworu wydrukowanego tylko kilka tygodni wcześniej, jest więc znamieny, szczególnie w kontekście historyczno-literackim.

<sup>3</sup> Odnoszę się do następującego zbioru utworów wydrukowanych w prasie i w młodoliterackich almanachach (cyfra rzymska w kwadratowym nawiasie oznacza numer wersji utworu); wiersze z tego zbioru są lokalizowane w tekście tylko przez przywołanie tytułu: *Atlantyda*. „Od A do Z” 1956, nr 9, s. 3; *Ballada o grzybie*. „Wektor” 1958, nr 14, s. 7; *Baśń miasta* [I]. „Od A do Z” 1956, nr 15, s. 2; *Baśń miasta* [II]. W: *Almanach młodych 1955—1956*. Oprac. J. Broszkiewicz, E. Hołda. Warszawa 1956, s. 72—73; *Baśń o czarnym dymie*. „Echo Tygodnia” 1956, nr 6, s. 2; *Bazar*. „Sztandar Młodych” 1957, nr 153, s. 5; *Bursztyn*. „Współczesność” 1958, nr 18, s. 5; *Deszcz*. „Sztandar Młodych” 1957, nr 153, s. 5; *Erotyk z gąbką*. „Echo Tygodnia” 1957, nr 12, s. 2; *Erotyk*. „Słowo Tygodnia” 1956, nr 17, s. 2; *Fragment*. „Nowa Kultura” 1958, nr 40, s. 6; *Gdzie*. „Współczesność” 1956, nr 2, s. 5; *Głos*. „Życie Literackie” 1957, nr 4, s. 9; *Klucze*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 31; s. 4; *Kostiumy*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 31; s. 4; *Krajobraz*. „Nowa Kultura” 1959, nr 43; *Krajobrazy*. „Od Nowa” 1957, nr 11, s. 4; *Kraty* [I]. „Życie Literackie” 1956, nr 26, s. 5; *Kraty* [II]. „Słowo Tygodnia” 1957, nr 17, s. 2; *Liryk miejski*. „Od A do Z” 1956, nr 1, s. 3; *Martwy pejzaż*. „Echo Tygodnia” 1957, nr 6, s. 2; *Miłość*. „Od A do Z” 1956, nr 19, s. 4; *Moja obrona wieczorna*. „Współczesność” 1959, nr 11, s. 1; *Nie ma*. „Nowe Sygnały” 1957, nr 43, s. 3; *Obrona*. „Od Nowa” 1957, nr 11, s. 4; *Osiem węży żelaznych*. „Ziemia Kielecka” 1957, nr 1, s. 6; *Parowóz pokoju*. „Nowa Kultura” 1957, nr 1, s. 3; *Pięć czynności*. „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 16, s. 4; *Portret mężczyzny (Historie)*. „Wyboje” 1957, nr 38, s. 3; *Rozstanie*. „Nowa Kultura” 1957, nr 1, s. 3; *Samotność*. „Echo Tygodnia” 1956, nr 21, s. 1; *W pomieszczeniu*. „Nowe Sygnały” 1957, nr 10, s. 5; *Wieczny śmiech*. „Zebra” 1957, nr 9, s. 11; *Zabawa (Historie)*. „Wyboje” 1957, nr 38, s. 3; *Zacierają się kontury*. „Życie Literackie” 1957, nr 13, s. 7; *Zwiedzanie zakładu psychiatrycznego*. „Życie Literackie” 1959, nr 11, s. 3; *Zwierzęta i ludzie*. „Współczesność” 1958, nr 18, s. 5.

wany, potem „skrywany”, wiersz przytoczyć w całości. Przemawiają za tym nie tylko czysto historycznoliterackie uwarunkowania, w istocie nie one są tu najważniejsze:

*Chwałę...*

Trawa jest zielona, soczysta i ostra  
Jakby zielenią krzyczała — usiądź na mnie.  
W powietrzu dzwony wołają jak siostra  
po śmierci brata, którego kochała ogromnie.  
W taki letni wieczór — pełen dzwonów  
Brzęczenia much i własnych myśli  
Wśród radosnej kaskady tonów  
Chcę sławić młodość.

\*

Głowy schylone nad konspektem  
Obok innych lnianych plam włosów  
Synowie Wólek, co dawniej z respektem  
Patrzyli na studenta.  
Dzisiaj rozgryzają kształty losów.  
Idąc z dziewczyną mówią jej o Leśmianie  
Pięknie, miłości, o Niobe z nieba  
I wielu innych rzeczach. Nigdy nie powiedzą:  
Dzisiaj brak nam chleba.  
Dlatego sławię mą młodość.

To oczywiście: epoka stawiała na młodość, więc nawet mentorski ton debiutanta nie dziwi. I trudno tu mówić o niestandardowej problematyce utworu czy więcej: jakiejś jego artystycznej oryginalności. W każdym razie wspomniany ton uzupełniony został o zgodny z socrealistyczną recepturą wykład poświęcony sprawiedliwości dialektyki dziejów. Zaciekawia, że w wierszu pada nazwisko: Leśmian. Pojawienie się twórcy w zasadzie nieobecnego, w dodatku zupełnie ahistorycznego — poety z wyklętej dotychczas przez socrealistyczną krytykę epoki — jest tu przecież znakiem nieśmiałego jeszcze powiewu odwilży. Zwróćmy uwagę na dotychczas niebywałe: młodzi bohaterowie utworu mówią przede wszystkim o sprawach metafizycznych! Leśmian pojawia się tu jakby spoza socrealistycznej receptury na poezję, wprowadzony w miejsce dotychczas zwyczajowo zajęte przez któregoś z bardów „postępowej części ludzkości”.

Drugi utwór z roku 1955 (*Podhale zimą* z dodatku „Od A do Z”) również ma, skonstatować można z przesadą, Leśmianowskie parantele — jeśli oczywiście powierzchownie przyjąć, że... i ówczesne wiersze Jerzego Harasymowicza wiążą się z Leśmianem. Harasymowicz? Nie, tu nie ma pomyłki — bezpośrednio przecież patronuje *Zimie na Podhalu*. Koniec roku 1955 to już czas radykalniej postępujących zjawisk odwilżowych — szczególnie

w poezji moment zerwania z panującym dotąd modelem socrealistycznym nastąpił nagle<sup>4</sup>. Poetyckie „nowe” to domena twórców o kilka lat starszych od Iredyńskiego. I to oni w większości wypełniają słynną *Prapremierę pięciu poetów* („Życie Literackie” z 18 XII 1955 roku) — najważniejszą z podobnych jej publikacji rozpoczynających przedpaździernikowy odpust poezji<sup>5</sup>. Jak się później okaże, te dwie kolumny wierszy opatrzonych krótkimi notami krytycznoliterackimi symbolicznie wprowadzą do literatury osobowości poetyckie rzeczywiście wybitne. Jedną z nich będzie właśnie Jerzy Harasymowicz (ur. 1933), poeta od 1953 roku publikujący wiersze w prasie, głównie krakowskiej<sup>6</sup>. Iredyński w tym czasie uczestniczy w kręgu towarzyskim Harasymowicza<sup>7</sup>. Nie dziwi więc, że nastoletni debiutant swoją drugą publikację w pełni wpasował w poetykę wierszy starszego kolegi. Dodajmy: wierszy obecnych w tymże dodatku do krakowskiego dziennika prawie co tydzień<sup>8</sup>.

Tu słów kilka o twórczości Harasymowicza z tego czasu. Cechowało ją zdystansowanie wobec znowu żywej i ekspansywnej tradycji Awangardy Krakowskiej. Poezja Harasymowicza, otwarta na dziedzictwo Gałczyńskiego, Czechowicza, symbolizmu czy malarstwa o tematyce naiwnej, zyskała w tym czasie czytelnicze powodzenie<sup>9</sup>. Harasymowicz operował bowiem chwytami

---

<sup>4</sup> Charakter i dynamikę tego artystycznego przełomu opisuje Janusz Sławiński: „I dziś przecież, gdy spoglądamy — już z perspektywy historycznoliterackiej — na to, co wydarzyło się w poezji polskiej w okolicach 1956 roku, nie mamy wątpliwości, że istotnie nastąpił w niej wtedy prawdziwy przewrót. Jakże inaczej nazwać to powszechne i definitywne zerwanie z poetycką monokulturą lat stalinowskich, które się wówczas dokonało? W krótkim czasie została ona po prostu zepchnięta w niebyt, porzucona i zapomniana przez wszystkich, którzy ją dotąd usilnie współtworzyli lub innych do tego nakłaniali. Nikt właściwie nie pragnął jej podtrzymywać, nikt nie czuł się za nią odpowiedzialny”. (J. Sławiński: *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956—1980*. W: Tegoż: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 97).

<sup>5</sup> Zwróćmy uwagę na daty, ich szczegółowa prezentacja (zob. także powyżej, przypis 1), w kontekście niezmiernie dynamicznych odwilżowych przemian wydaje się uzasadniona.

<sup>6</sup> Jego rówieśnicy to Stanisław Czycz (ur. 1929) i Bohdan Drozdowski (ur. 1931). Tę trójkę dopełniali Miron Białoszewski (ur. 1922) i Zbigniew Herbert (ur. 1924) — późno debiutujący poeci pokolenia wojennego.

<sup>7</sup> Zob. E. Marszałek: *Piewca gór* — Jerzy Harasymowicz. „Echa Leśne” 2003, nr 12, s. 30—32. Zob. także w tym kontekście ślad bliskiej współpracy obu poetów w tamtym czasie: J. Harasymowicz-Broniuszyc, I. Iredyński: *Ze starej teki redakcyjnej. Szopka literacka. (Z parodii „Życia Literackiego” i „Przekroju”)*. „Dziennik Polski” 1976, nr 19, s. 6.

<sup>8</sup> Na marginesie, zwróćmy uwagę na hierarchię poetów zaznaczoną w numerze „Od A do Z” z wierszem Iredyńskiego. Wydrukowany on został na stronie drugiej — na pierwszej znajdziemy oczywiście wiersz Jerzego Harasymowicza *Kulig*; w numerach wcześniejszych są obecne podobne wiersze Harasymowicza: *Pejzaż zimowy*, *Pierwszy śnieg*.

<sup>9</sup> Pierwsze tomy poety (*Cuda*, 1956; *Powrót do kraju łagodności*, 1957) zostały także świetnie przyjęte przez krytykę. Pisali o nim z wielkimi nadziejami tak wybitni krytycy jak Kazimierz Wyka, Michał Głowiński czy Jerzy Kwiatkowski.

łatwo przyciągającymi odbiorców: baśniową wyobraźnią, zanurzeniem bohatera w świat natury — w jego wydaniu skonstruowany ze składników antropomorfizowanych i animizowanych, okraszony łagodnością i humorem<sup>10</sup>. Czym się wiersz Iredyńskiego odróżniał od wiersza Harasymowiczowego? W zasadzie niczym, wszystkie wymienione cechy realizował. Może *in minus* różni się infantylną puentą:

Wśród sosen  
idzie człowiek i śpiewa.  
Widzicie? Oto suknię ze śniegu  
zrzucają na niego drzewa.  
I tak człowiek i sosna  
— idą połączeni  
co widząc jodła  
z zazdrości się zieleni.

*Podhale zimą*

I podobnym — nieco infantylnym — „niedomyśleniem” charakteryzuje się część wierszy z następnego roku.

\* \* \*

Trudno dziś z całą pewnością wyrokować o autorskiej chronologii wierszy publikowanych w roku 1956 i w kilka lat potem, w każdym razie kolejność tych publikacji daje stosunkowo wyrazisty obraz drogi artystycznych wyborów młodego poety i zarazem procesu jego usamodzielnienia się. Pisma, w jakich je drukuje — wydawałoby się bardzo ideowo różnorodne — dobierał najprawdopodobniej przypadkowo. W tych przełomowych latach obniżyły się przecież ideologiczne i programowe bariery stawiane młodej poezji, a równoległe publikacje w pismach bardzo (wtedy i tylko na krótko!) się różniących, to świadectwo liberalnej atmosfery tamtych lat, ale i zarazem znak braku zdecydowanej artystycznej identyfikacji Iredyńskiego<sup>11</sup>. Drukuję on w tym czasie po prostu wszędzie, gdzie to tylko możliwe.

<sup>10</sup> Na temat ówczesnej poetyki Harasymowicza zob.: K. Wyka: *Urzeczony*. W: Tegoż: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 146—161; Tenże: *Jerzy Harasymowicz — przeszły i obecny*. W: *Debiuty poetyckie 1944—1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 402—408; A. Kaliszewski: *Księstwa wewnętrzne*. W: Tegoż: *Księżę z kraju łagodności. (O twórczości Jerzego Harasymowicza)*. Kraków 1988, s. 15—96.

<sup>11</sup> Drukuję równocześnie w oficjalnych pismach władzy i w pismach katolickich; duży jest zbiór często fascynujących „efemeryd”, w których publikuje; to pisma, które pojawiły się na fali październikowych przemian i niestety zniknęły z rynku prasowego już na przełomie lat 1957/1958: „Od Nowa” (Warszawa), „Wektor” (Warszawa), „Wyboje” (Poznań), „Zebra” (Kraków), „Co dalej” (Katowice). W tym ostatnim zamieszcza cykl (dodaj-

Kolejne poetyckie próby — chociaż, jak już zaznaczono — infantylne, nie przylegają już do propozycji Harasymowicza. Iredeński w zasadzie deklaruje rozbrat z nim. W zredagowanej w maju 1956 roku notatce zamieszczonej w „Dzienniku Polskim” sytuuje siebie już w odmiennym kręgu młodych artystów. Zacytujmy fragment:

W ostatnim czasie powstała w Krakowie grupa poetycka, do której należą Andrzej Bursa, Stanisław Czycz, Tadeusz Szaja, Ireneusz Iredeński. Myślą o utworzeniu podobnej grupy Jerzy Harasymowicz, Jan Zych i Antoni Dzieduszycki<sup>12</sup>.

Szczególnie dwie postaci z wymienionego kręgu: Andrzej Bursa i Stanisław Czycz, symbolizować będą znamienne cechy poezji tamtych lat: nawrót młodej poezji do tendencji buntowniczych i katastroficznych. Treści tej notki nie należy oczywiście traktować jako wiarygodnej informacji; raczej jak podbudowaną gorączkową atmosferą tamtych miesięcy mrzonkę najmłodszego z wymienionych poetów. Bursa i Czycz byli przecież artystami znacznie starszymi od Iredeńskiego, już samoświadomymi, artystycznie ukształtowanymi<sup>13</sup>.

---

my: niewybrednych artystycznie) humoresek (zob. *Makabryczne historie w krainie Tarów*. „Co dalej” 1957, nr 15—17, 19—20). Oczywiście drukuje też w powstałej w październiku 1956 roku „Współczesności” — już w drugim numerze zamieszcza wiersz *Gdzie*; do grupy artystów ściśle związanych z tym pismem sam, nieco później, będzie się zaliczał.

<sup>12</sup> (Ir) [I. Iredeński]: *Co nowego w Kole Młodych*. „Dziennik Polski”, 22 V 1956, s. 3. Trudno zidentyfikować nazwę i określić działalność pierwszej z grup; z drugiej zapewne zrodziła się w 1957 roku grupa Muszyna. Dynamikę młodego życia literackiego charakteryzuje choćby taki fragment tej notki: „Gdy Koła w Warszawie czy Łodzi same decydują o przyjmowaniu nowych członków, to w Krakowie załatwia to komisja, w której nie ma ani jednego członka Koła, co chyba nie jest słuszne. Trzeba dać młodzieży więcej samodzielności, nie tworzyć »szkółki« — jak przed dwoma laty — lecz organizację, która będzie czuła, myślała i decydowała za siebie. Trzeba udostępnić młodym jak najszersze spotkania z publicznością, urządzać otwarte zebrania”. (Tamże).

<sup>13</sup> Bursa był o 7 lat starszy od Iredeńskiego, a Czycz nawet o 10 (liczne biogramy tego artysty podają błędnie rok jego urodzin: 1931. W rzeczywistości urodził się w roku 1929. Zob. na ten temat: *Nota biobibliograficzna*. W: *Stanisław Czycz mistrz cierpienia*. Oprac. K. Lisowski. Kraków 1997, s. 310).

Jeżeli potraktować słynny utwór Czycza: *And* jako opowiadanie z kluczem, to potwierdzałoby ono powyższą tezę. Zacytujmy fragment opisujący relacje personalne tych trzech artystów: „Myśmy mu czymś imponowali, a sądził, że nie tylko jemu, i chciał, żeby tamci widzieli go razem z nami, że on, Hok’n Hol, to Anda i mój kumpel, że jest jednym z nas; sądził, że jesteśmy cynikami i popisywał się cynizmem, chciał imponować tym także nam — mówił »my cynicy« [...] i jeszcze to, że ten gówniarz miał przecież przewagę nad nami: bo nie było powodów, on nie miał żadnych podstaw, żeby tam być, a był”. (S. Czycz: *And*. „Twórczość” 1961, nr 3, s. 12). Szerzej na ten temat piszę w poprzed-

W sferze tematycznej nieprzystawanie do propozycji Harasymowicza objawia się nie tyle zupełnym zerwaniem z jego patronatem, ile odwróceniem wektora poetyckiego zainteresowania. W odróżnieniu od Harasymowiczowego świata baśniowej natury, w „baśniach” Iredyńskiego gości bowiem przestrzeń miasta — wystarczy tu może przytoczyć tytuły: *Baśń miasta*, *Baśń o czarnym dymie*, *Bazar*. Owo manifestacyjne odwrócenie pola zainteresowań bynajmniej nie czyni tych tekstów interesującymi — paraboliczna stylistyka, w połączeniu z niezbyt zborną i często paradoksalną grą wyobraźni, każą niechęć odczytywać te utwory jak opowieści fantazjującego dziecka, silącego się na oryginalność i chcącego przykuć uwagę za wszelką cenę.

Nieco lepiej, i stopniowo coraz lepiej, prezentują się utwory liryczne, im także nieobca jest nuta miejska (*Liryk miejski*, *Samotność*, *Miłość*), lecz ma ona wyraźnie historycznoliteracką proveniencję. Ten okres w całej zresztą młodej poezji znamionuje powrót do utraconej, głównie z przyczyn od literatury niezależnych, tradycji międzywojennego dwudziestolecia<sup>14</sup>.

Liryki z roku 1956, ale szczególnie te z lat późniejszych, są tu o tyle ważne, że poza wprowadzeniem problematyki pokoleniowej (zarazem na swój sposób rozrachunkowej), ciekawie ilustrują moment wyborów, jakim była poddana ta poezja — moment kształtowania się debiutanckiej książki. Stopniowo także rośnie poetycka ranga wierszy; artystyczne dojrzewanie zaobserwować tu można w stopniowym wyzbywaniu się łatwizny nieporadnych puent<sup>15</sup> czy w stylistycznych ćwiczeniach z wyklętego do niedawna

---

nim rozdziale („*Pisanie jest absurdalną grą*”...) poświęconym publicystyce literackiej Iredyńskiego.

Wiersze tych trzech poetów, w rok później drukowane w „Słowie Tygodnia” w jednej kolumnie, mogą jednak sugerować istnienie jakichś realnych podstaw zarysowanej przez Iredyńskiego grupy. Zob. *Erotyki*. „Słowo Tygodnia” 1957, nr 17, s. 2. Zastanawia wysoko pozycja Iredyńskiego w tym gronie, jego dwa utwory (*Erotyk*, *Kraty*) zajmują tutaj całą szpalę; wiersze A. Bursy (inc. „Prowadziły nas lata...”) i S. Czyczy (inc. „Latem ścinałem jodłę...”) są skromniej (sic!) eksponowane.

<sup>14</sup> Na ten temat pisze J. Sławiński: „Ruch odzyskiwania przedstalinowskich przeszłości stał się głównym bodaj czynnikiem porządkującym dążenia okresu, który się rozpoczynał. Odżyły wtedy dawniejsze, sprawdzone już niejako rozróżnienia, podziały i konflikty. Modelem, do którego najczęściej odwoływały się krytycznoliterackie kategoryzacje nowych zjawisk, a i w nie mniejszym stopniu samookreślenia poetów, okazało się — co zrozumiałe — dwudziestolecie międzywojenne”. (Tenże: *Rzut oka na ewolucję...*, s. 102).

<sup>15</sup> Kilka przykładów owych puent: „W pokoju zostały Twe rękawiczki, Wando / ogrza-  
ne jeszcze i takie małe, / przykładam je do czoła, choć widok kradną / ale w twarz tak cie-  
pło”. (*Liryk miejski*); „Patrzyłem z podziwem / na naszą budowlę / My / tańczący czarow-  
nicy” (*Miłość*); „Gdzie ustawić czas uśmiechu / gdy wszystko zajmie egzystencja miarowe-  
go trwania / stworzonego ze starcia / stagnacji i energii”. (*W pomieszczeniu*); „Czerwona od  
księżycy noc / otacza ludzi i przedmioty — / towar którego nikt nie kupi / i dlatego istnie-  
jący”. (*Bazar*); „Starzec przy tym sobie śpiewa / Bawić się można / w różne sposoby / lecz  
sens jest jednaki / każdej draki”. (*Zabawa*).



(i politycznie nadal niewygodnego) kręgu tradycji awangardowej. Wśród zrozumiałego u młodego poety — zaczynającego w dodatku tworzyć w okresie „odpustu poezji” — zróżnicowania formalnego znajdziemy Czechowiczowską (czy nawet Schulzowską?) obrazowość i aliterację:

Latarnie stare żółte panny,  
mierzą swymi cieniami suknię kamienic  
[...]  
Ulica spokojnie kołysze swą ciszę  
do kołysanki odgłosów miasta

*Liryk miejski*

Odkryjemy także naśladowanie nadrealistycznie zabarwionych erotyków Jana Brzękowskiego (choćby z tomu *Zaciśnięte dookoła ust*):

Pożądanie — płomienie chrzesczące  
W oczach męskich  
[...]  
Jak zniżone druty telefoniczne  
Biegną po ulicach  
Płonące linie.

*Erotyk*

Ważnym odkryciem dla Iredyńskiego stanie się Przyboś. Wykorzystanie Przybosiowej zasady „fałszywego sprawcy” czy też „figury eksplozywnej” to najlepiej widoczne znaki fascynacji Iredyńskiego tą poezją<sup>16</sup>:

Droga z kamieniami  
po których skacze  
drewniany ptak turkotu.

*Martwy pejzaż*

---

<sup>16</sup> Poezja Przybosia, czego nie dostrzegli recenzenci, określi także tomik: *Wszystko jest obok*. Janusz Sławiński z perspektywy roku 1964 (data pierwodruku) opisze rolę Przybosia w przemianach polskiej poezji datujących się od połowy lat pięćdziesiątych. W niezwykle istotnej — można rzec pierwszej poważnej charakterystyce popaździernikowej poezji — opisując konfigurację orientacji poetyckich, jakie się wyłoniły po roku 1956, stwierdza: „Zasadniczym momentem wiążącym te różnokierunkowe orientacje jest fakt, że mają one **wspólny** układ historycznoliterackiego odniesienia. Takim wspólnym porządkiem jest — awangardowy wzorec poetycki, głównie w tym jego wariante, jaki ukształtowała liryka Przybosia. Wzorec ten stanowi kluczową tradycję dla wszystkich nowatorskich poczyniń dzisiejszej poezji. Kluczową, to nie znaczy taką, do której się akceptująco nawiązuje, lecz taką, której nie można ominąć, która narzuca się jako zadanie do podjęcia, jako problem do przezwyciężenia. Żadna z orientacji występujących w naszej poezji ostatnich lat nie wykrystalizowała się inaczej, jak tylko poprzez dialog z tą tradycją, poprzez określenie swojego do niej stosunku”. (J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń*. W: Tegoż: *Teksty i...*, s. 84).



Para z filiżanek — dynamit rozrywający  
biały kamień powietrza.  
Lampy — helikoptery

*W pomieszczeniu*

Stopniowo w martwe artystycznie naśladownictwo wkradnie się coś bardziej własnego, już nie tak jak u afirmującego miłość Przybosia optymistycznego. I taki właśnie, tylko w obrazowaniu „przybosiowski”, liryk znajdzie się w niezmienionej w stosunku do pierwodruku postaci w pierwszym tomiku:

Dwa ciała na miękkiej pościeli czarnoziemiu  
złączone w obronie przed szumem wiatru  
w obronie są sobie obce  
Jastrząb olbrzymieje niesiony ruchem  
ku polom  
jastrząb olbrzymieje jak samotność

*Obrona*

W udanym erotyku *Deszcz* odnajdziemy tradycję ważną dla poety i wysoko przezeń waloryzowaną nieco później (*explicite* w publicystyce z lat sześćdziesiątych; później, już polemicznie, podejmowaną w ostatnim tomiku Iredyńskiego), tradycję Drugiej Awangardy i poezji pokolenia wojennego<sup>17</sup>. Oczywiście dostrzeżemy także echa najnowszej poezji — propozycji innych niż wiersze Harasymowicza. Zrozumiałe jest korzystanie z poetyki Różewicza (*Erotyk z gąbką*)<sup>18</sup>. Nie zaskakują także chwytły charakterystyczne dla poezji Bursy: wykorzystywanie potocznych zwrotów frazeologicznych i „dydaktycznych” frazesów, absurdalnych czy paradoksalnych komentarzy, dyskursywnie rozbudowanych puent<sup>19</sup>:

---

<sup>17</sup> Dla ilustracji fragment tego liryku:

Noc rozpostarta jak konary drzewa  
Powietrze przechodzi przez gardło  
niby popękana kora.  
[...]  
tylko ja starty przez meteory na proszek  
z deszczem będę opadać na ziemię  
zwiastun cudzych śmierci  
błogosławieństwo chłopskich podniebień  
woda zmywająca  
Twe włosy.

*Deszcz*

<sup>18</sup> O roli poezji „najmłodszego z klasyków” (tak ówczesnie określił Różewicza Ludwik Flaszen) dla świata poezji Iredyńskiego jeszcze będzie mowa.

<sup>19</sup> Poezja Bursy już wtedy istniała w literackim obiegu. Na rok przed śmiercią (zmarł 15 XI 1957) Bursa zaczyna stosunkowo dużo publikować; po jego śmierci prasa licznie drukuje jego utwory. W rok po tej feralnej dla poezji polskiej dacie ukazała się pierwsza książka Bursy: *Wiersze* (Kraków 1958). Iredyński, wspominając Bursę, okre-

Cierpienie uszlachetnia  
zimna woda hartuje  
wódka niszczy  
Przykłady można mnożyć  
Nie czynź źle  
czynź źle bo zło jest rzeczą przyrodzoną  
kochaj sztuki i filozofię  
Przykłady można mnożyć  
*Zacierają się kontury*

Bardzo możliwe, że są to małe małpy  
(terminologia zawsze jest względna)  
[...]  
Tylko skąd te lampy naftowe w lesie  
„Metafizyka musi z czegoś powstawać”  
Odpowiadają te stwory ni to stonogi ni małpy  
*Ballada o grzybie*

\* \* \*

Te wstępnie omówione utwory nie byłyby może godne obszerniejszej prezentacji, gdyby na ich tle nie rysowała się odrębność późniejszego tomu<sup>20</sup>. W zbiorze rozproszonych wierszy dostrzeżemy bowiem nieobecne w przyszłej książce (wyparte?) wyznania egzystencjalne: lirykę miłosną i — szerzej pojętą — lirykę osobistą ukazującą dramat bohatera i jego rówieśników w scenerii obrazów niedawno rozgrywającej się wojny i fałszu lat po niej następujących.

Pierwszy z tematów — różnorako zresztą akcentowany w przytaczanych już wierszach (*Erotyk*, *Erotyk z gąbką*, *Bursztyn*) — nie ma oryginalnej prezentacji, ujawnia się tu tylko fascynacja młodego poety twórczością pokolenia wojennego (Baczyńskim, Różewiczem). Natomiast ciekawiej, poetycko oryginalniej zarysowana zostaje relacja bohater — świat. Uderzająco osobiście brzmi opis radykalnej zmiany nastrojów społecznych:

Pewnego dnia na ulicy  
ludzie zrobili się szklani  
jak wystawowe napisy  
  
Byli przeźroczyści  
Odbijało się w nich światło  
z żarówek

---

śli go jako przyjaciela (zob. I. Iredyński: *Zjazd poetów*. „Współczesność” 1959, nr 23, s. 8).

<sup>20</sup> Zaznaczyć warto, że tom *Wszystko jest obok* (Warszawa 1959) był — jak mówi stopka wydawnicza — „oddany do składania we wrześniu 1958 r.”.

słońc  
lamp kwarcowych  
Smutnych spotykano rzadko  
*Samotność*

Dalszy fragment to zapis niemożności przeobrażenia się, wyjścia ze świata smutku („A ja zasłoniłem ręką oczy / Byłem z matowego szkła”). Smutek, szarość, zmęczenie, urzeczowienie to jeden z toposów literatury i malarstwa czasów odwilży lat 1954—1956<sup>21</sup>. Pisząc o podobnym temacie poruszonym w prozie czasów odwilży, Jerzy Smulski konstatuje:

Czym jest tytułowy smutek? Pisarzowi chodzi nie tylko o przeciwstawienie się urzędowemu optymizmowi tamtych czasów. Tytułowa „godzina smutku” symbolizuje tu sferę emocjonalnego życia jednostki, sferę nie poddającą się interpretacji w kategoriach racjonalnych (czy, co gorsza, klasowych), a więc i samokontroli. Opowiadanie Konwickiego jest apelem — w pewnych partiach wypowiedzianym dość nieśmiało — o uszanowanie tego właśnie kręgu intymnych przeżyć ludzkich<sup>22</sup>.

W wierszu Iredyńskiego znaczy to także nieuleganie euforii mas; to ważna deklaracja — bycia „osobnym” („Nie potrafiłem swym ciałem / rozbić światła / na tysiąc promieni”). W innym, paralelnym tematycznie, utworze — groteskowym, jakby komikсовym obrazie trosk mieszkańców miasta — miłość i wiara odebrane zostają przez upadłego anioła:

Pewnego dnia zobaczyłem  
Anioła w przebraniu markiza de Sade  
Który przekreślał napisy na spiralach  
a najsilniej miłość

*Rozstanie*

W puentującym, wyosobnionym fragmencie młody poeta *expressis verbis* naprowadzi nas na ślad genezy obrazowych obsesji — to świat przedstawień nowoczesnego malarstwa. Jakże często, tak jak tu anioł, w późniejszych wierszach gościć będą zjawiające się ponad światem: chmura jak bochen

<sup>21</sup> Analogiczna szarosina czy „smutnoniebieska” kolorystyka pojawi się przecież w ówczesnym (z lat 1956—1957) malarstwie Andrzeja Wróblewskiego. Tej kolorystyki użyje artysta w prezentacji powszedniego mozołu, zmęczenia, „uprzedmiotowienia” (obrazy: *Stojący, Kolejka trwa*; cykle: *Głowy, Ukrzesławienia*. Zob. na ten temat: *Andrzej Wróblewski 1927—1957*. Red. J. Kordjak-Piotrowska. Warszawa 2007).

<sup>22</sup> J. Smulski: „Godzina wyzwolenia” (o „Godzinie smutku” Tadeusza Konwickiego). W: Tegoż: *Pękanie lodów. (Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954—1955)*. Toruń 1995, s. 103—104. Omawiana przez Smulskiego mikropowieść była literacką sensacją roku 1954.

chleba, stalowe koło, napowietrzny okręt czy lej-spirala. To obiekty jakby rodem z wyobraźni nadrealistycznej, może nawet konkretnie z nadrealistycznie groteskowych prasowych rysunków i książkowych ilustracji krakowskiego grafika Daniela Mroza (niezwykle popularnych w tamtych latach)<sup>23</sup>. W zwrotce cytowanej poniżej awangardowy neoimpresjonista Henri Matisse jest przywołany (tu jak się wydaje artystycznie nie najszcześliwiej), być może jako autor wycinankowych gwaszy<sup>24</sup>:

Ten wiersz ozdobny niby płótno Matisa  
powstał trzy miesiące po rozstaniu  
nie miałem czasu napisać go wcześniej  
bo modliłem się do Boga w którego nie wierzę  
Rozstanie

Jak widzimy, ta wydzielona, podsumowująca dygresja służy dwójakim celom: sugeruje dramat miłosnego rozstania, a zarazem uzmysławia głód wartości wysokich, samotny dramat niewiary.

Tego ostatniego zagadnienia — oczywiście w kontekście innych utworów z tamtego czasu — nie należy rozumieć jedynie jako deklaracji czy manifestacji ateizmu. Trudno tu mówić także o próbie ekspiacji za utopijne, młodzieńcze złudzenia... Mamy raczej do czynienia z prezentacją prawd do tej pory tłumionych, niedopuszczanych do głosu, wyjaskrawionych w trakcie społecznych fermentów (polskich i ościennych), teraz domagających się artystycznego zwerbalizowania<sup>25</sup>. Wśród tych utworów

---

<sup>23</sup> W owych latach Mróz ilustruje książki Gałczyńskiego, Gombrowicza, Harasymowicza, Leca, Lema, Mrożka, Szaniawskiego.

<sup>24</sup> We wcześniej cytowanym wierszu *Samotność* znajdziemy fragment — jak się wydaje — wprost nawiązujący do form i treści „matissowskich”:

A ja zasłoniłem ręką oczy  
Byłem z matowego szkła  
Nie potrafiłem swym ciałem  
rozbijać światła  
na tysiąc promieni

Wcześniejszy fragment mówił o „arkadyjskości” charakterystycznej zresztą dla płócien Matisse’a („Byli przeźroczyści / Odbijało się w nich światło [...] Smutnych spotykano rzadko”); ten tutaj zacytowany dookreśla widzenie innych. Są więc oni wykreowani jakby z dywizjonistycznego „spektaklu” barw spektralnych, świetnie przecież komponowanego przez Matisse’a.

<sup>25</sup> Tym samym zrozumiała będzie późniejsza kreacja „cynika” wytknięta Iredyńskiemu przez Stanisława Czyczę — będzie ona zapewne wynikać z ówczesnej mody na „egzystencjalizm” (i cały balast znaczeń oraz nieporozumień, jaki przypisywano temu terminowi), ale i ze skrajnego wychylenia emocjonalnego „wahadła”, wychylenia w stronę przeciwną „zaangażowaniu”. To zjawisko dostrzegła także krytyka interpretując choćby jego wiersz: *Litania* zamieszczony w debiutanckim tomiku.

interesująco przedstawia się bowiem szereg wierszy o charakterze rozrachunkowym.

\* \* \*

Lata 1956—1957 to okres krótkotrwałego podjęcia przez poezję twórców wszystkich pokoleń tematów rozrachunkowych. Wydaje się, że autoterapia poezji była w tym czasie czymś obowiązkowym<sup>26</sup>. Podobnemu procesowi poddał się i nastoletni poeta — „tematy rozrachunkowe” obecne są w jego wierszach w roku 1957, i to raczej w pierwszym półroczu. Iredeński, co prawda, nie miał się z czego osobiście rozliczać — lecz widoczne jest w jego propozycji poetyckiej zaakcentowanie rozczarowania i zupełnej utraty młodzieńczych złudzeń. Wiersze rozliczeniowe Iredeńskiego oczywiście korespondują z rozrachunkową poezją starszych twórców; uderza jednak, że Iredeński mówi ogólniej, obiektywniej niż tamci. Mniej tu osobistej goryczy, więcej obiektywnej obserwacji szybko przeobrażającego się życia społecznego, nierzadko obserwacji wprost groteskowych — jak typowe dla uproszczonych analiz mechaniki rewolucji, przypowieści o fantasmagorii dostatku kreślone tłumowi przez populistów (*Kostiumy*) czy o „władzy leżącej na ulicy”:

Klucze leżą na ziemi  
tylko je podnieść  
[...]  
Klucze do siedzib  
Cesarów  
królów  
generałów  
[...]  
Jeżeli się wyteży wzrok  
widać ludzi zmieniających się  
w planety  
w własne światy  
Rozruszany wir planet  
miażdży  
cezara

---

<sup>26</sup> Jak podkreśla Edward Balcerzan: „Wiersze rozrachunkowe budziły duże zainteresowanie. Nie tylko jako elaboraty publicystyczne, ale także jako dzieła odradzającej się sztuki poetyckiej. Z entuzjazmem witał nową falę debiutantów Julian Przyboś. [...] A jednak ostrzenie narzędzi służących do operacji publicystycznych nie stało się najistotniejszym zajęciem artystów w dobie przełomu. Obserwuje się w owym czasie proces nie dla wszystkich w pełni zrozumiały: gremialny **odwrót liryki od publicystyki**”. (Tenże: *Epizod rozrachunkowy*. W: Tegoż: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1982, s. 187).

króla  
generała  
*Klucze*

Nie brak i wiersza będącego odpowiednikiem odwilżowej fali interwencyjnych „czarnych” reportaży czy podobnych im filmów dokumentalnych<sup>27</sup>:

Parowóz codziennie wjeżdżał  
do jego pokoju do jego pokoju  
pokoju o 9 metrach kwadratowych  
[...]  
Umarł  
Skulony i drżący obok parowozu  
*Parowóz pokoju*

Zwróćmy uwagę — wiersz ten przedrukowany w tomiku nosi tytuł (nieco) rozszerzony: *Parowóz w pokoju*. Odnotowując oczywiste, antymetaforyczne w skutkach, następstwa dodania przyimka, zwróćmy uwagę na nacechowany politycznie wydźwięk pierwotnego tytułu. W języku propagandy stalinowskiej rekwizyty łączone ze słowem „pokój” jednoznacznie kreśliły metaforę i wizję świetlanej przyszłości: „sztandar” czy „chorągiew pokoju”; „lokomotywa pokoju” (nie mówiąc już o sportowym Wyścigu Pokoju). Tu obrazy wiersza tworzą wizję przeciwną propagandowej, sloganowej konotacji. Wiersz w pierwotnej postaci gorzko i drapieżnie obnaża fasadowość hasłowych miraży; tak właśnie, za pomocą kontrastu kreślona jest „czern” w sztuce tych lat. Przemodelowany w tomiku tytuł zaciera metaforyczny kontrast, przesuwając znaczenia w strefę groteskowej ilustracji, dosłownego ekspresjonizującego przedstawienia, tylko w taki sposób (w połowie 1958 roku) cenzuralnego.

Jeszcze jeden wiersz w kontekście tego tematu wart jest przytoczenia — *Głos* (dedykowany Tadeuszowi Nowakowi):

Chrząszcze pojazdów na ulicach kamiennych miast  
są dla nas gońcami współczesności  
Uczono  
że rozpalone retorty hutniczych pieców  
mogą być wykrzyknikiem za słowem „szczęście”

---

<sup>27</sup> Wymieńmy przykładowo tytuły głośnych pozycji reportażowych z tamtych lat: *Uwaga człowiek* (J. Kuśmierek), *To też jest prawda o Nowej Hucie* (R. Kapuściński), *Świadek w kraju Kafki* (K. Dziewanowski), *Prowincja, czyli tajemnice powiatowej władzy* (S. Kozicki). Ważne filmy dokumentalne tego czasu to m.in.: *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (reż. K. Karabas, W. Ślesicki), *Warszawa 56* (real. J. Bossak, J. Brzozowski), *Miasteczko* (real. J. Ziarnik), *Ludzie z pustego obszaru* (reż. K. Karabas, W. Ślesicki). Zob. także: M. Fiejda: *Czarna seria w polskim filmie dokumentalnym*. „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.

Wśród znudzonych dwudziestolatków żyję  
Oni nigdy nie będą murarzami mitów  
i wołą niebo gdzie zamiast białych meteorów  
skutery i buty łukami by spadały

Plastrem transparentu nie zaklei się rany  
Przez wiele godzin nie mieli nic innego jak  
Plas-ter Plas-ter Plas-ter Plas-ter Plas-ter

Ten może niezbyt wyszukany artystycznie utwór jest tu o tyle istotny, że kreśli zarazem perspektywę podmiotową i pokoleniową. Jest oczywiście związany wyraźnie z tym popaździernikowym momentem historii, w którym zbankrutowała stalinowska wizja świata, a lukę po niej wypełniła tylko pusta propaganda<sup>28</sup>.

\* \* \*

W następnym podrozdziale odnajdziemy przywołania pierwszych reakcji krytycznoliterackich, jakie poezja Iredyńskiego wywołała jeszcze przed ukazaniem się debiutanckiego tomiku. W tym miejscu, na zakończenie partii poświęconej utworom drukowanym w czasopismach, zatrzymać się warto przy niektórych z nich. Tu interesować nas będą te, które zaistniały w różnych wariantach (w prasie lub w prasie i w tomiku). Sądzić można, że ich zestawienie zobrazuje kierunek pisarskich wyborów (jakoś być może motywowany postulatami krytyków?).

Wpierw dwa warianty początku wiersza *Kraty* (nieprzedrukowanego zresztą w tomiku). Wersja pierwsza, w konfrontacji z o rok późniejszą (z wiosny 1957), uderza osobistym tonem, podmiotową, zsubiektywizowaną perspektywą:

Sześcian pokoju  
a w środku ja  
Wołam o ślusarza  
Wchodzą ludzie  
przez szeroko otwarte drzwi  
Mówią o mnie  
Umarła mu droga osoba

W wersji drugiej odnajdziemy już próby zobiiektywizowania sytuacji, poetyki wielogłosowej z odważniej sformułowanymi tropami:

---

<sup>28</sup> Wówczas powstały lapidarne określenia tego pustostłowia: „drętwa mowa”, „kit” czy „mowa-trawa”.



Umarła mu droga osoba  
Wchodzą ludzie niby cienie na ekranie —  
Wołam o ślusarza.  
Wchodzą ludzie — kwiaty żałobne  
zasadzone w portfelach.  
Mówią:  
Umarła mu druga osoba

Ze zbioru utworów mających różne warianty najdalej idą zmiany, jakie dostrzeżemy w utworze *Relacja nurka*. W prasowym pierwodruku wiersz ten nazywał się *Zwierzęta i ludzie*:

Na dnie jeziora leży stado baranów  
w ich oczodołach małe raki  
Na brzegu stoi dom wypatroszony  
przez żelazne mrówki wojny  
Drzewo o liściach  
zabarwionych na niebiesko  
przez czarne smugi krzyków ludzi mordowanych  
ma wydrążony pień  
Na nim wiatr wygwizduje początek  
dnia i czas spoczynku.

Wokół domu i drzewa  
jeżdżą inwalidzkimi wózkami  
ludzie pozbawieni nóg  
nagrodzeni naroślą mózgu  
z kawałkami przęseł zamiast rąk  
oczekując śmierci — jeżdżą  
Pasemka śliny otoczyły ich brody  
jak robaki roślinę

Stado spoczywa na dnie jeziora  
niby bloki białego marmuru  
Szczypce raków poruszają się  
imitując powieki baranów  
Jezioro odbija twarze nachylających się nad  
wodą ludzi

Ten wiersz oparty został na konfrontacji (a w zasadzie zrównaniu) świata hodowlanych zwierząt, w którym wydarzył się jakiś okropny wypadek, ze światem „na brzegu” jeziora, w którym wydarzyła się wojenna hekatomba. To także świat diametralnie zmieniony, martwiejący, oczekujący na śmierć. Wątek lustra puentujący wiersz służy tu oczywiście podkreśleniu analogii

(tożsamości?) między tymi dwoma światami. Ludzie na pozór tylko żyjący, przeglądają się w lustrze jeziora pozornie żywego.

Tomikowa mutacja tego utworu już nie zawiera obrazów wziętych z wczesnej poezji Różewicza (okaleczeni ludzie, martwe drzewo). Niesie już tylko oderwaną od historii, przytoczoną, cyniczną opowieść osoby trzeciej. Jej zakończenie podkreśla to, co nie było aż tak uwypuklone w pierwszej wersji wiersza — okrucieństwo natury jakoś nakazujące wstrzemięźliwą refleksję:

Na dnie jeziora  
leży stado baranów  
Nie mają oczu  
w ich miejsce weszły raki  
To dosyć ładne  
Szczypce kiwają się jak powieki

Runo baranów  
nie pierwszej białości  
obok zwierząt leży łódź  
którą je przewożono

Raki siedzące w oczodołach  
baranów  
kiwały zapraszająco  
Zrobiło mi się trochę głupio

*Relacja nurka*<sup>29</sup>

Te utwory zostały wybrane oczywiście nieprzypadkowo, są przykładami silnie wyrażającymi cechy ewolucji propozycji nastoletniego poety. Takich zmian — czasem polegających tylko na usunięciu wersu, wymianie słowa czy drobnym składniowym przemodelowaniu — mamy oczywiście więcej. W wierszach Iredyńskiego odnajdziemy tendencję zmierzającą ku uniwersalizmowi poetyckiego oglądu rzeczywistości, ku chłodnej, czasem nawet prowokująco cynicznej, syntezie doświadczenia. Oczywiście nie wszystkie zmiany w tekstach są temu podporządkowane, ale wyraźnie widoczna jest dominacja tej tendencji.

---

<sup>29</sup> I. Iredyński: *Wszystko jest obok*. Warszawa 1959, s. 53.

## Debiutancki tom: *Wszystko jest obok*

Zacznijmy omówienie debiutanckiego tomiku Iredyńskiego od przypomnienia nieco „przykurzonego” tekstu Juliana Przybosia. Ukazał się on w końcu roku 1959, na łamach „Przeglądu Kulturalnego”. Nosił tytuł: *Nowy talent* i był recenzją debiutu dwudziestoletniego poety<sup>30</sup>. Tomik opatrzonej został tytułem znamienym dla wyrażonej już w tym czasie, izolacjonistycznej fali utworów pokolenia „Współczesności”: *Wszystko jest obok*.

Artykuł Przybosia to wśród kilku recenzji tekst najpóźniejszy i nie najbardziej ważki merytorycznie, wart jednak szczególnej uwagi ze względu na wyjątkowość statusu artystycznego autora *Rzutu pionowego* w okresie popaździenikowym. Przyboś wrócił wtedy do roli, jaką odgrywał w poezji polskiej od początku lat trzydziestych i tuż po wojnie. Wtedy, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, stał się, jak ocenia Janusz Sławiński

[...] tyleż wpływowym sojusznikiem buntowników i nowatorów, co pożyteczną na ich drodze przeszkodą, wobec której mogli się określać poprzez mniej czy bardziej stanowczą negację<sup>31</sup>.

Charakterystyczne, że Przyboś nie przedrukował tej recenzji w późniejszym zbiorze swoich prac<sup>32</sup>. Zawiódł się na Iredyńskim? Wstydił się nietraf-

---

<sup>30</sup> Zob. J. Przyboś: *Nowy talent*. „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 49, s. 5. W związku z tekstem Przybosia rozgłosu Iredyńskiemu przysporzyli felietoniści „Polityki” i „Nowej Kultury”. I tak, znamienne dla stylu publicystyki Przybosia uwagi „techniczne”, odnoszące się do słownika poetyckiego debiutującego poety, stały się przedmiotem felietonowej drwiny Arnolda Mostowicza. Zob. Brutusik [A. Mostowicz]: *Z mego notatnika*. „Polityka” 1959, nr 51. W podobny sposób zostały potraktowane przez Jana Zbigniewa Słojewskiego następujące euforyczne uwagi innego wybitnego poety i eseisty Zbigniewa Bieńkowskiego: „Ireneusz Iredyński to znów szaleństwo wyprowadzone nawet poza kręgi piekielne, poza podświadomość, poza domenę nadrealizmu w jakieś obszary filozoficznego obłądzenia wyzwolonej wyobraźni. Tak wysoko nie mierzył przed trzema laty nawet Miron Białoszewski”. Zob. Z. Bieńkowski: *Poznański listopad literacki*. „Twórczość” 1960, nr 1, s. 162; J.Z. Słojewski: *Obłąd filozoficzny czyli Ireneusz Iredyński i czterystu górników w Coalbrook*. „Nowa Kultura” 1960, nr 8, s. 9. Zaznaczmy przy tym, że debiutanta zauważają Przyboś i Bieńkowski — twórcy o wielkim autorytecie i rodowodzie artystycznym sięgającym awangardy dwudziestolecia międzywojennego.

<sup>31</sup> J. Sławiński: *Rzut oka na ewolucję...*, s. 103.

<sup>32</sup> W wyborze artykułów, esejów i szkiców *Sens poetycki* (Kraków 1963) Przyboś uwzględnił linię krytyki polemiczną względem propozycji popaździenikowych debiutantów. Znamienne, że niektóre teksty przedrukowuje tu w okrojonej postaci, zacierając ich kontekst — podtytuł tekstu *Radość sporu* (brzmiący w pierwodruku: *List do MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO, STANISŁAWA GROCHOWIAKA, IRENEUSZA IREDYŃSKIEGO, PIOTRA KUNCEWICZA, TADEUSZA RÓŻEWICZA i innych*; pierwodruk: „Przegląd Kultu-

nej diagnozy? Przypuszczalnie zawinił tu sam Iredyński. Interesujący debiutant — być może tak mniemał Przyboś — nie wykazał dalszego poetyckiego rozwoju w oczekiwanym kierunku; przeciwnie, w dalszej twórczości zaprezentował cechy, które zaprzysięgły awangardzista postanowił w młodej poezji zwalczać. *Moment bitwy*, bo taki tytuł nosi drugi tomik wierszy Iredyńskiego z roku 1961, to przecież prezentacja turpizmu *in statu nascendi*<sup>33</sup>.

Wróćmy jednak do roku 1959. Przyboś wita książkę Iredyńskiego entuzjastycznym: „nareszcie!”. Nie dostrzega w niej bowiem cech, jakie zwalczał w poezji polskiej jeszcze od przedwojnia: tchnącej młodopolszczyzną i wielosłowniem nastrojowości rodem z Gałczyńskiego czy akceptacji dla symbolistycznego sposobu kreacji poetyckiej. Przyboś, jak zresztą i inni piszący o tym tomiku, zestawia go z oskarżycielskim tonem debiutu Różewicza; jego zdaniem Iredyński jest w swoim buncie radykalniejszy, „wściekle nienawistny”. Tło owej manifestacji niezgody, buntu krytyk wiąże z atmosferą współczesności, z „grozą atomową” i z modą na egzystencjalistyczny „bunt metafizyczny”. To zdaniem Przybosia jednak tylko tło, niewyjaśniające źródła „otwartej, jawnej i wścieklej nienawiści”. Interpretacja Przybosia wiąże w końcu oryginalność propozycji Iredyńskiego z „antypoezją”, z poezją „nie chcącą być piękną poezją”<sup>34</sup>:

---

ralny” 1962, nr 49, w dalszej części cytuję za tym źródłem) został być może usunięty ze względów pozaliterackich. Właśnie od roku 1963 rozpoczęło się piętnowanie Iredyńskiego (wywołane, okreśmy w uproszczeniu, biograficznym odczytywaniem jego pierwszej powieści — szerzej piszę na ten temat w rozdziale: *Sprawa „Dnia oszusta”*). Z drugiej strony, w kontekście coraz bardziej pryncypialnej postawy Przybosia wobec zjawiska poetyckiego, które w końcu sam określił jako „turpizm”, nie dziwi nieprzedrukowanie przez niego w tejże książce omawianej recenzji. W końcu w bezpardonowym oponencie tej tendencji zobaczono by — *expressis verbis* — jej akuszerę... Sam w tym tekście (*Radość sporu*) jednak pośrednio przyznawał się do swego dawnego artystycznego patronatu: „Pragnę [...] porozmawiać z taką samą życzliwością i z takim samym weredycyzmem, z jakim witałem Wasze pierwsze, a nawet jak Różewicza — pierwsze wiersze i wierszy tych w najcięższych potem latach broniłem”.

<sup>33</sup> W ponad rok od ukazania się *Momentu...* na łamach „Przeglądu Kulturalnego” (1962, nr 45) Przyboś opublikuje (wymierzoną m.in. w Iredyńskiego) *Ode do turpistów* i w ten sposób zapoczątkuje najbardziej chyba ożywioną dyskusję międzypokoleniową tamtego czasu. Szeroko na temat kampanii „antyturpistycznej” Przybosia i udziału w niej Iredyńskiego piszę w rozdziale poświęconym publicystyce.

<sup>34</sup> Jak pisze Przyboś: „To świadoma antypoezja. (Być może więc przewrotna żądza innej niż poezja... poezji?)”. Wywołany tu termin „antypoezja” w języku ówczesnej krytyki był odnoszony przede wszystkim do poezji Różewicza (zob. J. Kwiatkowski: *Anty-poezja i apollinijskie gniewy*. W: Tegoż: *Remont pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1969. Tekst ten pochodzi z roku 1967). Nieco później Erazm Kuźma zauważył, w kontekście omawianego przez siebie ostatniego tomiku wierszy Iredyńskiego, istnienie opartego o „negację” nurtu poetyckiego: „Tadeusz Różewicz — Andrzej Bursa — Ireneusz Iredyński — tymi nazwiskami można by wyznaczyć pewien nurt we współczesnej poezji polskiej, nurt, którego nieprzekraczalną granicę stanowi właśnie poezja Iredyńskiego. Granicę tak skrajną, że

To nienawiść piękna [to określenie Przyboś zapożycza z poematu *Dzień Ireneusza*, kończącego tomik — Z.M.] zrodziła wszystkie nienawiści, bunty, wściekłości i bluźnierstwa, ona wyrzuciła z czeluści piekielnych wszystkie potwory. I oto dała tom, jeden z najoryginalniejszych po wojnie<sup>35</sup>.

Ciekawe, „poeta słoneczny”, nowoczesny i postępowy pisze pean na cześć książki paseistycznej, by nie powiedzieć skrajnie pesymistycznej czy dekadencckiej; zazwyczaj surowy krytyk młodej poezji jest tutaj zupełnie bezkrytyczny... Czy osobiste rozczarowania nie dyktowały w tym wypadku przekory wobec wyznawanego dotychczas światopoglądu? Przypomnijmy: w roku 1958 Przyboś występuje z partii w proteście przeciwko zamordowaniu Imre Nagy’ a. Jak wynika z niedawnej publikacji, dopełniającej *Zapiski bez daty* Przybosia, to wydarzenie wywołało w nim poważny wstrząs emocjonalny i etyczny<sup>36</sup>.

\* \* \*

Również inne omówienia zestawiają propozycję Iredyńskiego z poezją Różewicza, z jego debiutanckim, o 12 lat wcześniejszym *Niepokojem* i z wydanymi rok wcześniej (1958) *Formami*<sup>37</sup>.

Pierwszy tom Różewicza, a już w pełni późniejszy: *Czerwona rękawiczka*, przynosiły nowy model języka artystycznego — oparty na kształtowanym elipsą zdaniu, segmentowanym w konstrukcję wiersza poprzez tok emocjonalny. Specyfiką estetyki tak uformowanego wiersza było także unikanie metaforyzacji, a przede wszystkim symbolizacji, dające w efekcie nachylenie języka poetyckiego ku prozie. Przywołanie przez piszących o Ire-

---

dalej już iść nie można. Reszta byłaby milczeniem”. (E. Kuźma: *Odrodzenie przez negację*. „Głos Szczeciński” 1971, nr 270, s. 5). W tym miejscu wypada jednak skomentować nakreślony przez szczecińskiego krytyka szereg. Twórczość Różewicza z dramatycznym przeciwstawieniem się symbolizmowi i poetyzmom, a w sferze świata przedstawionego z obrzydzeniem traktująca fałsz dwudziestowiecznej cywilizacji, odzwierciedlająca pokoleniową traumę i zarażenie śmiercią leży oczywiście u źródeł tego nurtu. Twórczość Bursy, „czarna poezja” przeciwstawiająca się mieszczańskiemu zakłamaniu, pełna drwiącego stosunku do poezji estetyzującej, podkreślająca absurdalność życia, jego koszmar. To wszystko (szczególnie jednak motywy — określmy je — kafkowskie) stanowi o zakresie wspólnoty Bursa — Iredyński.

<sup>35</sup> J. Przyboś: *Nowy talent...*

<sup>36</sup> Zob. R. Skręt: *Z ineditów Juliana Przybosia*. „Ruch Literacki” 1989, z. 4/5, s. 335—336 (zapis z 21 VI 1958).

<sup>37</sup> W tym podrozdziale odnoszę się do następującego zbioru recenzji tomu Iredyńskiego: A. Szmidt: *Materia słów*. „Współczesność” 1959, nr 6; B. Ostromęcki: „*Wszystko jest obok*”. „Nowe Książki” 1959, nr 16; M. Głowiński: *Liryka Jedermann’a*. „Twórczość” 1959, nr 9; T. Nowak: „*Wszystko jest obok*”. „Życie Literackie” 1959, nr 46.

dyńskim tomu *Formy* służyło natomiast zwróceniu uwagi na nieco inne partie propozycji Iredyńskiego — te, oceniane zresztą bardzo negatywnie przez krytykę (Michał Głowiński), oparte na poetyce groteski. W *Formach* bowiem Różewicz odszedł od wypromowanej przez siebie poetyki (uprawiając nadal poetycką moralistykę). Tym razem konstruuje świat, wyjaskrawiając nonsens, posługując się poetyką paraboli, nadrealistycznym obrazem akcentującym animalizm przedstawianego życia. Ta konfrontacja tomiku debutanta z poezją „najmłodszego klasyka” nie oznaczała w tak zróżnicowanym kontekście, co oczywiste, chóru tożsamyh analiz — każdy z piszących nieco inaczej widział to zagadnienie.

Najwcześniejsza z recenzji, autorstwa Andrzeja Szmidta, od pierwszego zdania porównuje propozycję Iredyńskiego ze światem poezji Różewicza. Recenzentowi nie chodziło bynajmniej o kwestionowanie oryginalności debutanta — przeciwnie, Szmidt w tym nawiązaniu widzi artystyczną siłę Iredyńskiego i fundament jego oryginalności. Zdaniem krytyka zbieżny u obu poetów jest światopoglądowy niepokój, pytanie o „człowieka we współczesnym świecie”. Iredyński jednak w swojej diagnozie jest radykalniejszy, rezygnuje z nadziei, jaka jednak gości w wierszach Różewicza: „wierzy tylko w prawo rezygnacji”. Ten wątek recenzji kończy się pytaniem zasadniczym przecież nie tylko dla estetyki: „tylko czy to jest jeszcze humanizm?”. Recenzja odpowiada na nie pośrednio w ostatniej części. Czytamy w niej, że poezja Iredyńskiego broni się autentycznym „rytmem żywej materii słów”<sup>38</sup>. To zmetaforyzowane określenie przywołane zostało za Leśmianowską definicją poetyckiego tworzywa, „tego czym się pisze”: „zasobu wrażeń, uczuć i rytmów przyrodzonych”.

*Liryka Jedermann* — tekst Michała Głowińskiego, najobszerniejszy, a zarazem najbardziej ważki merytorycznie spośród poświęconych debutantowi, również wpisuje Iredyńskiego w Różewiczowski szereg, chociaż tę zależność recenzent widzi w sposób bardziej złożony i, dzięki analizie, pogłębia. Przede wszystkim zauważa nowatorską kontynuację obiektywizmu Różewicza idącą w stronę radykalniejszego oddzielenia świata przedstawionego od „krępującego podmiotu”. Świat tej poezji zawieszony jest bowiem między biegunem ekspresjonistycznego upowszechnienia (to, zdaniem Głowińskiego, tradycja wyrażnie Różewiczowska) a biegunem uniezwyklenia — w tym wypadku rodem z twórczości Franza Kafki. Właśnie to zawieszenie „pomiędzy” stanowi, zdaniem Głowińskiego, o nowatorstwie tomu. Mamy tu do czynienia nie tyle z charakterystycznym dla poezji Różewicza uduchowieniem banalnego świata przez percypujący podmiot, ile raczej z dostrzeżeniem absurdu świata ponad podmiotem. Jak pisze Głowiński:

---

<sup>38</sup> Szmidt zwracał także uwagę na deprecjonujące niektóre z wierszy Iredyńskiego odejście od Różewiczowskiej „dbałości o jasność i konkretność wypowiedzi”.

[...] równie istotna [jak patronat Różewicza — Z.M.] wydaje mi się próba budowania świata poetyckiego na zasadach kafkowskich. Związek z autorem *Kolonii karnej* wyraża się w połączeniu bohatera-Jedermanna z obiektywizacją świata poetyckiego, budowanego na zasadach kreacjonizmu. *Wszystko jest obok* to najbardziej z ducha Kafki wyrosły tom wierszy, jaki zdarzyło mi się czytać<sup>39</sup>.

Do podobnych wniosków, nieco odmienną drogą, dochodzi Tadeusz Nowak, patronujący poezji Iredyńskiego — jak już wskazywaliśmy — bez mała od jej początku. Przede wszystkim zgodny jest z recenzjami nieco wcześniejszymi (Szmidta, Głowińskiego): przy pobieżnej lekturze tomik Iredyńskiego „ma wszystkie cechy poezji różewiczowskiej”<sup>40</sup>, przy lekturze pogłębionej wyłania się „inny świat poetycki [...], inna filozofia [...], inny materiał organizujący te poezje”. Nowak interesująco próbuje opisać te trzy płaszczyzny wierszy Iredyńskiego. Artystyczny sukces Iredyńskiego — jak pisze Nowak: „najpiękniejsze wiersze i obrazy” — zbudowany został poprzez wykorzystanie bogactwa świata materii nieorganicznej. Inne od Różewiczowego jest także doświadczenie historyczne, dostrzegane choćby w odmiennej filozofii pokolenia (w miejsce sceptycyzmu Różewicza — egzystencjalizm, oparty na absurdzie „ciągłej tymczasowości ładu i porządku”). Przejawy tej filozofii to na jednym biegunie zgoła dionizyjski seksualizm, na drugim — etyczne „spłaszczczenie” świata zacierające granicę między dobrem i złem. Wreszcie odmienna od Różewiczowskiej jest, zdaniem Nowaka, relacja bohater — świat:

Właśnie ten świat gorączkowego poszukiwania zadowolenia seksualnego, biologicznej swobody, podzielenia się najbardziej przypadkowo własną samotnością, patrzenia na ludzi jako na wpół-manekiny, na wpół-zwierzęta, jest światem odrębnym od świata Różewicza. [...] Różewicz stara się zrozumieć każdy uczynek człowieka, więc jest albo szyderczy, albo wyrozumiały. Iredyński chce, żeby rozumiano jego, żeby dla niego, a więc również dla urodzonego w czasie wojny pokolenia, ludzie byli wyrozumiali.

<sup>39</sup> Głowiński w swojej analizie dotyka także warsztatu wersyfikacyjnego debiutującego poety. I tutaj jego zdaniem tomik Iredyńskiego dostarcza ciekawych spostrzeżeń. Iredyński oryginalnie uzupełnia Różewiczowską technikę wersyfikacyjną o łamiące tok frazowo-intonacyjny przerzutnie. Zob. także na ten temat: L. Pszczołowska: *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*. „Teksty” 1975, z. 1, s. 26—27.

<sup>40</sup> We wcześniejszym akapicie Nowak pisał: „[...] ustalenie ojcostwa tylko po śladach stóp jest rzeczą bardzo niebezpieczną. Moja przestroga wydaje mi się tym słuszniejsza, im więcej w Polsce rodzi się z nieprawego łoża synów, wnuków i prawnuków Różewicza”. Na ten temat po prawie dekadzie pisał J. Sławiński: „trudno byłoby wskazać poetę debiutującego w owych przełomowych dla liryki powojennej latach, który by nie znajdował się w polu jej [liryki Różewicza — Z.M.] oddziaływania”. (Tenże: *Próba porządkowania...*, s. 85).



Tu spostrzeżenia Nowaka sytuują się blisko opinii Głowińskiego. Dodajmy, że recenzent „Twórczości”, śledząc podmiotową strategię tomu Iredyńskiego, dostrzegł specyficzne akcentowanie kategorii obcości — tak, by postrzegana była jako coś ponadindywidualnego, ogólnego. Jego zdaniem, mamy więc do czynienia z poezją „bezosobistą, skrajnie obiektywistyczną”.

Bogdan Ostromięcki w krótkim szkicu zamieszczonym w „Nowych Książkach” nie porównuje wprawdzie obu poetów, lecz od pierwszych zdań podkreśla, że — inaczej niż rówieśnikom — Iredyńskiemu udało się wyrwać z błędnego koła „wzajemnego sugestionowania się pewnymi treściami i tropami formalnymi”. Ostromięcki w zasadzie tylko ocenia, a jego sądy wartościujące — co warte podkreślenia — współgrają z aprobatywnym tonem innych recenzji. Recenzent dostrzega oryginalność i samodzielność propozycji Iredyńskiego w jej ładunku intelektualnym; swoboda wyobraźni, za którą w poezji rówieśników nic się nie kryje, tutaj jest związana z „procesem myśli”.

Na koniec tego przeglądu stanowisk wobec propozycji debiutanta przywołajmy jeszcze kilka cytatów:

Wiersze zaskakujące nas niepokojem, budzące nieraz sprzeciw i niechęć — ale żywe, własne, pełne.

B. Ostromięcki

W każdym razie spośród setek jego piszących rówieśników jest on do naśladowających Różewicza najmniej podobny, więc utalentowany.

T. Nowak

Nie wiem, czy Ireneusz Iredyński pisać będzie liryki, być może, że wypowie się w powieści lub zwłaszcza w dramacie, ale nie ma wątpliwości: to jest silna indywidualność. Musi się więc wypowiedzieć, czyli: to poeta.

J. Przyboś

Zestawienie ostatnich zdań kilku recenzji najlepiej oddaje entuzjastyczny ton omówionych artykułów (Przyboś był tu profetą, wróżąc młodemu autorowi sukcesy w powieści „lub zwłaszcza w dramacie”). O tak dobrym przyjęciu tomu debiutant zapewne nawet nie marzył.

\* \* \*

Podsumujmy: był to debiut bardzo dobrze przyjęty, uhonorowany nagrodą na Festiwalu Poezji, chwalony za oryginalność artystycznej propozycji i — w tym znaczeniu — zestawiany z debiutem Różewicza. Można by, szczególnie z perspektywy czasu, postawić pytanie o samodzielność takich, a nie innych wyborów nastoletniego twórcy. Skąd redukcja, ekspresyjnego

przecież z definicji, młodzieńczego przekazu do form obiektywnych, niezangażowanych? Skąd ryzykowne artystycznie (i towarzysko!) szybkie odejście od problematyki pokoleniowej i wpisanego przecież w dynamikę poezji tamtych lat wątku rozrachunkowego?

Jeżeli potraktować zbiór wierszy wydrukowanych przed zredagowaniem tomiku jako paletę jego artystycznych prób i zainteresowań, to zauważymy, że dla kompozycji tomiku wybrał linię w zasadzie jedną, prowokującą, w ówczesnych warunkach oryginalną. Ponówmy pytanie: czy był to wybór dokonany samodzielnie? Wydaje się, że nie. W każdym razie nie w pełni samodzielnie. Na dowód trzeba przywołać niewielką notę dotychczas niezauważoną przez piszących o Iredyńskim. Wydaje się bowiem, że pojawienie się w „Dzienniku Polskim” w lutym 1957 roku, opatrzonej krytycznym wprowadzeniem, kolumny wierszy Iredyńskiego określiło na przyszłość jego dykcję, „ustawiło” głos<sup>41</sup>. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, kto dokonał wyboru wierszy na kolumnę Iredyńskiego: sam autor, redakcja czy też autor wprowadzenia, a zarazem przyjaciel Iredyńskiego, poeta Tadeusz Nowak. Najprawdopodobniej wyboru dokonał Nowak, poeta starszy (ur. 1930), artystycznie doświadczony i mający już wysoką w gronie rówieśników pozycję artystyczną. Ten krótki tekst — nigdzie wcześniej niecytowany — warto przy tej okazji przywołać w całości:

Przy nazwisku Ireneusza Iredyńskiego nie można użyć słowa: pisarz, poeta. Słowo to jest zbyt wiążące i zobowiązujące, aby już w tej chwili osiemnastoletniego chłopca skazywać na jego dźwiganie. Chociaż z drugiej strony wielki zasób przeżyć, duże wewnętrzne doświadczenie, pozwalają już w tej chwili mówić o logicznej wyobraźni i wielkiej wrażliwości na kształt światła i ruch.

Wiersze Iredyńskiego pisane w nieustannej gorączce poszukiwania, w bojażni przed światem żywych i martwych rzeczy, są wypowiedzeniem pojedynku własnej wyobraźni i wyobraźni ludzi stojących obok. Stąd tyle w nich formalnego niepokoju, tyle niepotrzebnego gąszczu

---

<sup>41</sup> W okresie postalinowskiej odwilży zwyczajem stała się prasowa prezentacja debiutantów poprzedzona krótką notą znanego krytyka czy starszego kolegi po piórze. Najsłynniejszym przykładem tego typu wprowadzania do literatury (dodajmy, nie zawsze faktycznych debiutantów!) jest już przywołana *Prapremiera pięciu poetów* („debiutującym” — Drozdowskiemu, Białoszewskiemu, Harasymowiczowi, Herbertowi i Czyczowi — „listy polecające” pisali: J. Przyboś, A. Sandauer, M. Jastrun, J. Błoński i L. Flaszen). Na temat form ówczesnej prezentacji młodej poezji pisze szerzej J. Kisielowa: „*Wróżby z przelotnych obłoków*”. Wokół „*Prapremiery pięciu poetów*”. W: *Przełomy: rok 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik przy współudziale M. Kisiela. Katowice 1996, s. 77—90. Zob. także uwagi na ten temat: J. Rozmus: *Świat z perspektywy „zaszytych w kąt dnia” a iluzje socrealizmu*. W: Tegoż: *W okolicach arkadii Stanisława Czycza*. Kraków 2002, s. 42—50.

słownego i tyle białych plam nie odkrytych jeszcze przez samego autora. Przy tym wszystkim, a raczej, mimo to, jest to poezja na wskroś nowoczesna, drapieżna moralnie i formalnie.

Nie ośmieliłbym się porównywać, ale przy poezji Iredyńskiego jest to niezbędne. Jest tu jakieś minimalne podobieństwo do poezji T.S. Eliota, powiększonej przez pewien powszechny u nas wśród młodych pisarzy rodzaj egzystencjalizmu. Ale to są sprawy uboczne. Najważniejsze jest to, że Iredyński zbudował sobie logiczny, wyrafinowany estetycznie i bardzo czysty (szczerzy) moralnie świat poetycki<sup>42</sup>.

W kontekście tej noty warto także zwrócić uwagę na fakt, iż w swoim czwartym tomiku, zatytułowanym *Jasełkowe niebios* (1957), Nowak zmieścił wiersz *Mały poeta* dedykowany: „Irkowi i Maszy Iredyńskim”. Ten świetny wiersz, jedynie ze względu na motto nie byłby może wart omówienia w tym miejscu; ważne są tu jednak konteksty, w jakie jest „uwikłany”. Przytoczmy go w całości:

Mały poeta w kożuchu baranim  
pachnie żywicą, światłem i tymiankiem.  
Wiatrak dramatu obraca się za nim,  
muł wyobraźni zaludnia podwórko  
dziewczyną, chłopcem, starcem z gramofonem.

Dziewczyna ręce do góry podnosi,  
chłopiec na palcach staje równocześnie.  
On jest aniołem, ona jest aniołem.  
Idą przez starca zakreślonym kołem  
pod liść brzoza, światło i czereśnie.

Budują niebo podniesieniem dłoni,  
szelestem powiek, pochyleniem czoła.  
Kostka o kostkę w gorzkim tańcu dzwoni,  
drewniany słowik w gramofonie woła.  
A ludzie patrzą z okna wychyleni  
i wierzą w niebo budowane tkliwie  
z opadających w źrenice jesieni.

Mały poeta zasypia na stole,  
śnią mu się flety narodowych pieśni.  
Obłok jak gwoździak po naiwnym czole  
płynie, pod skórą ciemności szeleści.

---

<sup>42</sup> T. Nowak: *Wiersze Ireneusza Iredyńskiego*. „Dziennik Polski” 1957, nr 35, s. 8. Tekst ten poprzedza publikację trzech utworów Iredyńskiego: *Targu niewolników*, *Drogi po kole* oraz *Zimy*. Dwa pierwsze wiersze weszły do debiutanckiego tomu (i to w wersji niezmienionej).

Ośli horyzont, nieruchoma rzeka,  
nad rzeką ludzie pochyleni nisko.  
Wokół czuć mięsem, popiół z nieba ścieka  
na rozkopane w dymie kartoflisko.

Nic się nie dzieje. Ludzie już widzieli  
dziewczynę, chłopca, starca z gramofonem.  
Siedzą pod nieba parafialnym dzwonem  
w kukułkach, w pawiach drewnianej niedzieli,  
zwróceniu do nas półksiężycem czoła.  
Z lasu piszczałka niedźwiedzie snu woła<sup>43</sup>.

Wiersz, w sposób podobny jak nota poświęcona Iredyńskiemu, mówi o bohaterze, jego porażonej wyobraźni i o życiu idącym swoim torem, pętającym wyobraźnię goryczą codzienności i deprymującym przemijaniem. Mówi więc o zamierzeniach nie do osiągnięcia — nierealizowanych, bo przytłoczonych przyziemnym i siermiężnym „tu i teraz”. Marzenie o sławie, publiczności to jedno; Nowak (podobnie jak niegdyś Miłosz w słynnym wierszu *W Warszawie*) mówi jednak o prawie poety do własnego poznania, własnego głosu ograniczonego własnym światem wewnętrznym. „Mały poeta” — to oznacza nie tylko pieszczotliwą metonimię młodego poety; może proroctwo pozostania na zawsze w „chłopięcości” (przecież tak, znacznie później, rozpozna styl bycia Iredyńskiego Czyż, ale i głębiej: przeznaczenie wpisane w taką a nie inną biografię artystyczną. To ostatnie przypuszczenie wynika z szerszego kontekstu wiersza, związanego podskórnie z gorzką chwilą popaździernikowych rozrachunków, uchwyconą choćby przez Nowaka we wcześniejszym tomie (*Prorocy już odchodzą* z roku 1956), natomiast *explicitie* wpisuje się ten wiersz w dyskusję o młodej poezji, toczącą się na łamach prasy już od roku 1955. Przybliżmy tylko drobny jej fragment.

W 10 numerze „Twórczości” z roku 1955, wśród wielu utworów młodych poetów znajdziemy wiersz Marii Szypowskiej *Obrona*. I on także wart jest tu zacytowania:

Nie zabijajcie małych poetów, miernych poetów,  
Mali poeci, mierni poeci też są potrzebni.  
Tak się starają, pilnie szukają — może odnajdą  
gdzieś na podwórzu zgubiony w kurzu księżycy okruch srebrny.

Krzysztof Teodor Toeplitz w obszernym artykule *Nasze pieszczochy. Pamflet na najmłodszą poezję* — opierając się na tendencyjnej analizie tego utworu („od subiektywnego przekonania twórcy zaczyna się wszelka obiek-

---

<sup>43</sup> Cyt. za: T. Nowak: *Bielsze nad śnieg*. Warszawa 1976, s. 53—54.

tywna wartość w sztuce”<sup>44</sup>) — poszukuje ideowych pryncypiów świata młodej poezji. Krytykuje debiutujących ówczesnie poetów za minimalizm i zgodę na „mierność”, zestawiając niedysyjne rytuały debiutu z tonem młodej poezji:

Jedno powiedzieć można z całą pewnością: nie było w nich nigdy mowy o „małych” i „miernych”; nie było proszenia o litość i wyrozumiałość<sup>45</sup>.

Toeplitz nie odnosił się tylko do wierszy licznie przez niego cytowanych z tegoż numeru „Twórczości”, ale również do zawartości młodoliterackich almanachów z lat 1954—1955. Tekst Toeplitza wywołał dalszą dyskusję; uczestniczyli w niej m.in.: J. Kwiatkowski, W. Maciąg, A. Sandauer, M. Jastrun, J. Śpiewak, A. Kamińska, A. Międzyrzecki, A. Kijowski.

Podkreślmy: Nowak w swoim wierszu nie odniósł się z aprobatą do współrzędnej, pejoratywnej waloryzacji z wiersza Szypowskiej: „mały poeta” = „mierny poeta”. Ciepło potraktowanemu przez Nowaka „małemu poecie” przeciwstawiona jest przecież w jego wierszu marność, mierność, dosłownie „ośli horyzont” obezwładnionego świata.

Powyższy tekst Nowaka (z „Dziennika Polskiego”) nie jest bynajmniej jedynym, poświęconym młodemu poecie jeszcze przed ukazaniem się pierwszego tomiku. W końcu 1957 roku bowiem został opublikowany *Bocheński Almanach Literacki*<sup>46</sup> — lokalna inicjatywa wydawnicza, w tamtym czasie typowa, charakterystyczna dla odwilżowej gorączki różnorodnych przedsięwzięć kulturalnych. Wiersze Iredyńskiego z tego wydawnictwa w zasadzie w całości trafiły do tomiku (o ich tekstowych odmianach będzie jeszcze mowa). Dla nas, w kontekście powyższego głosu Nowaka, ważne będzie powtórzenie jego tez przez piszących tu o Iredyńskim. Może warto przytoczyć kilka następujących stwierdzeń:

Odnosi się wrażenie, że Iredyński pisze wiersze siedząc na skraju chodnika w ruchliwym mieście i patrząc na przechodzących ludzi przez nowoczesny mikroskop elektronowy. Nasyciwszy się widokiem bezsensownie poruszających się cząstek ciała spoziera z kolei znów przez lunetę na wszechświat i konstatuje, że to wszystko nie ma sensu. Stwierdzenia tego dokonuje w sposób tragiczno-otępały i ironiczny. [...] Przy okazji analizy świata, wyrzucania na wierzch jego podszewki dokonu-

---

<sup>44</sup> K.T. Toeplitz: *Nasze pieszczochy. Pamflet na najmłodszą poezję*. „Nowa Kultura” 1956, nr 1, s. 1.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> *Bocheński Almanach Literacki*. Red. W. Łopatkówna, M. Flasiński, S. Gawor. Bochnia 1957.

je Iredyński tego co najcenniejsze w jego poezji — przewartościowania wartości<sup>47</sup>.

\* \* \*

Dzisiejszy odbiór tomu *Wszystko jest obok*<sup>48</sup> nie może potwierdzić ówczesnych ocen i oczekiwań. W konfrontacji z lekturą tekstu tamten ton krytyki dzisiaj zaskakuje. Dystans, z którego dziś odczytujemy te wiersze, wyraźniej uwidacznia to, co w tym debiucie nieoryginalne i artystycznie niedopracowane. Te uwagi oczywiście nie oznaczają radykalnej deprecjacji debiutanczej książki. Nie, raczej jaskrawiej uwydatniają się klisze, wyraźniej widać linie artystycznych fastryg, a nawet nieco prostackich zabiegów pisarskich (zupełnie się nie sprawdza na przykład „pisanie” poetyką awangardową *à rebours*)<sup>49</sup>. Trudno jednak nie docenić u młodego poety erudycyjnej podbudowy i próby zaistnienia swoistym językiem artystycznym. Tylko że dziś widzi się to właśnie jako próbę zaledwie! Przywoływany już Różewicz, jego typ obrazowania — by za nim nie powiedzieć „kamienna wyobraźnia” — objawia się w kilku zasadniczych dla wymowy tomu wierszach:

Uciekając  
chcemy wyrwać promienie słońcu  
jak włosy biernego świadka  
uciekamy szaleni

*Nauczeni*, WJO 12

Nogi wystawały z pól  
ciężkie i złote jak kłosa  
wystawały z pól nogi  
pozbawione tułowi

*Manekiny*, WJO 15

Trwa jatka cywilizacji  
[...]  
Nie ma żadnej jatki cywilizacji  
[...]  
Trwa coś czego nazwać nie umiem

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 30.

<sup>48</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Iredyńskiego w tej części pracy podaję za pierwodrukiem tomiku: I. Iredyński: *Wszystko jest obok*. Warszawa 1959. Przywołuję je przez podanie tytułu utworu oraz dodatkowo opatruję je symbolem WJO i cyfrą oznaczającą stronę z tegoż tomiku. Tekstami Tadeusza Różewicza posiłkuję się za wydaniem: T. Różewicz: *Poezja*. T. 1—2. Kraków 1988.

<sup>49</sup> Nietrudno dostrzec tawestację znanych motywów z poezji Przybosa (wiersze *Gest*, *Nienawiść*), Miłosza (także *Gest*) oraz Czechowicza i Baczyńskiego (*Nienawiść*). Są i wspomniane próby awangardy *à rebours*: wiersze: *Przed* oraz \*\*\* (inc. „Budynki z czerwonego szkła...”).

na drzewach dachach i w powietrzu  
dymią mózgi  
ciała poruszają się jednostajnie  
*Jatka, WJO 30*

Pierwszy z cytowanych wierszy: *Nauczeni*, wyraźnie nawiązując do otwierającego Różewiczowski *Niepokój* wiersza *Maska*, powieliła jego przesłanie, także mówi o wynikającej z prostej biologicznej potrzeby ucieczce od traumy „doliny zalanej wapnem”. I jak w wierszu Różewicza, tak i tu dostrzeżona zostaje selektywność społecznej pamięci. Podobna Różewiczowskiej („Jednako waży cnota i występki” — *Ocalony*) względność etyczna objawi się tu w tylko nawykowym, powierzchownym i chyba zakłamanym rozróżnianiu granicy między dobrem a złem:

Kiedy mamy rozróżnić granicę  
między dobrem a złem  
patrzmy w lusterka cudzych śmierci  
Pamiętamy zatarte granice  
na dalekich horyzontach  
w dolinach śmierci  
[...]  
Przed nami leniwe popołudnia  
gęste wieczory do przebycia  
oplecione jak wężem  
wymyśloną przez dziennikarzy  
granicą  
między dobrem a złem  
*Nauczeni, WJO 12*

Utwory następne: *Manekiny* i *Jatka* to swoiste przetworzenie Różewiczowskiego wątku okaleczenia (kalectwa także duchowego, depersonalizacji, zbezczeszczenia). W widmowym pejzażu, określonym w wierszu jako „rozbity krajobraz”, wykreowana zostaje atrapa rzeczywistości i to rzeczywistości społecznej:

W tym rozbitym krajobrazie  
manekiny obok olch  
krawieckie i teatralne  
wojskowe i kobiece  
[...]  
Na tym polu  
mogły być bitwy  
kopulacje i narodziny  
a teraz



żółty pył z ciał nieżyjących  
przy drganiu słonecznego światła  
stwarza nogi wystające z pól  
ciężkie i złote jak kłosa  
stwarza manekiny

*Manekiny, WJO 15*

Czy to diagnoza skutków niedawnego doświadczenia? Wydaje się, że tak. Tu pojawi się wątek kontynuowany w późniejszej poezji Iredyńskiego i w nim młody poeta idzie dalej niż Różewicz. W tym jednym z najistotniejszych wierszy tomu mówi nie tylko o niestosowności dawnej estetyki, ale i swoistej nekrofilii martyrologii. Mówi o nienawiści do estetycznych rytuałów — nienawiści do piękna<sup>50</sup>:

Każde pobojowisko  
każde wyważenie ziemi  
za pomocą wyobraźni  
ludzi poległych  
jest wstrętne

*Manekiny, WJO 15*

Wiersz kończy katastroficzna wizja przyszłej ludzkości — regresu w stronę animalną, larwalną. Taki ekstremalizm wizji — przypominający zresztą Różewicza<sup>51</sup> — ma być jakimś *katharsis*, niebudującym jednak lepszego świata; wydaje się, że odtwarzającym jego kopię. Nawet po wiekach nie ma więc nadziei na lepszy świat (zob. także w tymże tomie podobny wiersz *Droga po kole*):

by po wiekach  
wyjść  
stać się przypomnieniem  
rozbiciem czyjegoś porządku

*Manekiny, WJO 16*

Na inspiracje Różewiczowskie cytowanego powyżej wiersza *Jatka* naprowadza już tytuł, nawiązujący do *Jatek* z tomu *Czerwona rękawiczka*. Różewicz w tym wierszu z 1948 roku mówił o pokoleniowej cesze — niemożliwości oderwania się od tego, co wczoraj. Iredyński pisze o tym, że „nikt nie

---

<sup>50</sup> W części zatytułowanej *Obraz wyobrażony przed zaśnięciem* kończącej tomik poematu *Dzień Ireneusza* znajdziemy następujący fragment enumeracji: „nienawiść piękna jak nienawiść” (WJO 66). O tym temacie była już mowa poprzednio, w części poświęconej recenzji Przybosia.

<sup>51</sup> Zob. na przykład takie wiersze Różewicza jak: *Gwiazda żywa, Przystosowanie*.

wierzy, że staje się już”<sup>52</sup>. I rzecz ma się właśnie tak jak w słynnym wierszu z *Ocalenia* Miłosza — zbiorowość nie zauważa aktualnego konfliktu. On bowiem tylko pozornie skończył się onegdaj:

a jednak  
ludzie tak samo biegliby czy powoli  
dreptali  
do miejsca  
gdzie zdaliby sobie sprawę  
że<sup>53</sup>

Trwa coś czego nazwać nie umiem  
*Jatka*, WJO 30

Zwróćmy uwagę na aktualną perspektywę. W tym pisarstwie, z zasady prowokującym i prowokacyjnym, poeta wytknie fałsz propagandy. Tu surrealistyczna obrazowość mówi o zakłamywaniu świata, o propagandowym „biciu piany”, o realnym — i właśnie propagandowo zawoalowanym — konflikcie<sup>54</sup>:

Na ulicach głośniki wydają smugi dźwięków  
które stają się materialne niby tęcza  
Poszczególne głosy — barwy tęczy  
wchodzą w uszy przechodniów jak kolorowe wędk  
ze stalowym haczykiem  
wywlekają z głów różową pianę  
Trwa jatka cywilizacji

*Jatka*, WJO 30

---

<sup>52</sup> Tu nieprzypadkowo nawiązuję do poezji Miłosza. W pierwszej wersji wiersza Iredeńskiego (*Bocheński Almanach Literacki...*, s. 32) znajdziemy następujące wersy: „Trwa jatka cywilizacji / mamrocze obwisłymi policzkami starzec”. W *Piosence o końcu świata* Miłosza znajdziemy chyba pierwowzór tej postaci: „siwy staruszek, który byłby prorokiem, / ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie” (wiersz cytuję za: C. Miłosz: *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001, s. 207).

<sup>53</sup> W cytowanym *Bocheńskim Almanachu Literackim...* ten i następny wers brzmią brutalnie bezpośrednio: „że są przegrani / Trwa jatka”. Nietrudno dostrzec w różnicach tekstowych troski o artystyczne walory wierszy — ale cytowany fragment (także wiele innych) jest chyba świadectwem ingerencji cenzorskich...

<sup>54</sup> Na ten temat pisze Teresa Wilkoń: „Świat jest jaki jest, to nie ja, ale świat w którym żyję, jest okrutny i agresywny, zakłamany i pokraczny, sztuczny i obrzydliwy — wydaje się mówić poeta. Jest przede wszystkim światem jatki. Stąd szczególnie częsty i obsesyjny motyw ciała-mięsa”. (Taż: *Turpista zdeklarowany. O „Posiłku” Ireneusza Iredeńskiego*. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Seria 2. Red. W. Wójcik przy współudziale D. Opackiej-Walasek. Katowice 2000, s. 142).

Należy w tym kontekście zwrócić uwagę na jeden zasadniczy fakt: w podstawowych deklaracjach to poezja pokoleniowego doświadczenia<sup>55</sup>. I trudno, czytając ten tom, nie dostrzec jego historycznych uwarunkowań. Kolejny z ważnych wierszy tego zbioru: *Obcość*, wyraźnie to egzemplifikuje<sup>56</sup>. Obszer- nie analizujący ten utwór Michał Głowiński<sup>57</sup> formułuje w związku z nim kilka tez. Oczywiście jest, jego zdaniem, ogólność, ponadindywidualność zjawiska obcości:

Zostajemy w białym pokoju  
odarci z ubrań wszelkiej ideologii.  
Krople deszczu pobrzękują o szyby  
jak narzędzia operacyjne.  
[...]  
Krążymy od ściany do ściany  
obcy nawet murom  
złączeni z połamanym cieniem.

*Obcość*, WJO 22

Inne spostrzeżenie tej świetnej recenzji to teza o sformułowaniu „powszechnie obowiązujących prawidłowości” dotyczących specyficznie ukształtowanego bohatera tych utworów. Tytułowe „wszystko jest obok” znaczy więc: wszystko jest obok każdego. Taką równość mamy także wobec problemów metafizycznych:

Poddani operacji ciszy  
my planety krążące wokół własnej osi —  
Nie znamy zbliżenia innych  
Pozostajemy zamknięci.

*Obcość*, WJO 22

---

<sup>55</sup> T. Wilkoń, zajmując się z założenia utworem z debiutanckiego tomiku, zbytnio antycypuje linię rozwojową tej poezji, pisze: „Poezja Iredyńskiego ma charakter monologiczny. Właściwie nikogo i niczego nie atakuje, nie zwalcza, nie ma w niej ani bezpośrednich, ani pośrednich sygnałów pamięci o odbiorcy, nie buduje też *ethosu* pokoleniowej wspólnoty czy opozycji ja : świat, zakładającej romantyczny bunt lub cierpienie..., w każdym razie świadomość własnej odrębności, autonomii wyobraźni lub wnętrza”. (Tamże). Te słowa, moim zdaniem, pełniej odnieść będzie można dopiero do późniejszej poezji Iredyńskiego.

<sup>56</sup> Jest to jeszcze wyraźniej zaakcentowane dedykowaniem wiersza Adamowi Włodkowi. Włodek to ważna postać oficjalnego życia literackiego Krakowa lat czterdziestych i pięćdziesiątych, opiekun Koła Młodych krakowskiego ZLP (jego członkiem był Iredyński), który w tamtym czasie wystąpił z partii w proteście przeciwko likwidacji tygodnika „Po prostu”. Na ten ostatni temat zob. A. Bikont, J. Szczęsna: *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*. Warszawa 1997, s. 91. Dodajmy, że Włodek dowcipnie zrecenzuje tomik Iredyńskiego wierszem: *Z lutni recenzenta. Wszystko jest obok* („Życie Literackie” 1959, nr 15).

<sup>57</sup> M. Głowiński: *Liryka Jedermannna...*

Piszący o Iredyńskim za pewnik przyjęli taką oto deklarację zawartą w końcowych dwuwierszach poematu *Pieśń o śmierci Feliksa* (utworze będącym ciekawą, choć raczej nieudaną próbą poematu):

W tej pieśni niech nikt nie widzi symbolu  
symbol jest niesmaczny jak hetera udająca dziewczeczkę

W tej pieśni jest tylko przypadek  
że Feliks — znaczy szczęśliwy

*Pieśń o śmierci Feliksa, WJO 34*

Czy nie zostało to powiedziane z charakterystyczną dla przyszłej twórczości przewrotnością — trudno stwierdzić; nie można też potraktować tej wypowiedzi w kontekście zróżnicowania całego tomu jako jego puenty czy jakiejś formuły wygłosowej. Zauważmy, że Iredyński pisze o skonwencjonalizowanym motywie, a więc nie tyle o symbolu, ile o alegorii... W każdym razie ta deklaracja nie może być rozciągnięta na cały obszar przedstawienia.

Warto w tym kontekście odnotować pewien motyw obrazowy, z którym mamy do czynienia już od pierwszych wierszy tomu (nawet w utworze tytułującym cały zbiór można go zauważyć). Zestawmy zasadnicze fragmenty:

Podpływa do nas powietrzem  
jak bajkowy dywan  
olbrzymie metalowe koło

*Latające koło, WJO 10*

Wypłynęła chmura jak okręt korsarski  
z którego pirat otulony strzępami świetnych ubrań  
zaczął wyrzucać srebrniki kropel

*Przed, WJO 14*

Linami dzwoniąc i chłepcząc powietrze żaglami  
nad dachami przepłynął  
okręt wyniosły średniowieczny

*Widziałem, WJO 18*

Ten motyw napowietrznego statku rozwijany jest w poezji Iredyńskiego dla oznaczenia sfery ponadindywidualnego, zbiorowego doświadczenia:

Bogatszy o nie swoje doświadczenia  
o tragedię Antygony mądrość Hegla  
osłuchany z drapaniem powietrza  
przez powieki zamordowanych  
widzę białe błyskawice rąk

*Rozrywana ciemność, WJO 8*

Czy też „maszynerii” zbiorowej wyobraźni:

Możliwe że okrętu wcale nie było  
ale widziałem na pewno  
wśród nocy  
białe ręce i nogi  
które szukały błądziły dotykały i oddalały się  
Ta stara maszyneria wciągnęła mnie powoli  
wcale nie czułem bólu  
to było takie zwyczajne

Widziałem, WJO 18

Obecność tego obrazu jest częścią szerszego sposobu przedstawienia. Nie jest bowiem tylko zastosowaniem ujęć archetypicznych<sup>58</sup>, lecz także — przez odwołanie się do sfery ikonicznej, a szczególnie do barokowej ikonografii (malarstwo rodzajowe, grafika, kartografia) — sytuuje te wiersze w sferze właśnie barokowych tematów<sup>59</sup>. Właśnie barokowe sposoby przedstawienia określiły, jak się wydaje, scenerie tych wierszy. Przecież to nie przypadek, że w wierszach pojawiają się typowe dla barokowej ikonografii atrybuty, motywy przestrzenne i krajobrazowe: „Trąby pozawieszane na chmurach”, „anioł” (*Wszystko jest obok*); „model korwety”, „cyrkle, globusy”, „młodzian unoszący się na skrzydłach” (*Ballada*); „chmury powyginane jak brwi / nieboskłon jest twarzą” (\*\*\*) inc. „Budynki z czerwonego szkła...”). Ostatni motyw pochodzi z wiersza, który jest jakby antywedutą — obrazem, który nie może się dopełnić, ujawnić podszewki prezentowanej rzeczywistości, bo w tym świecie „budynków z czerwonego szkła” jej po prostu nie ma:

<sup>58</sup> Można tu skrótowo te znaczenia streścić: statek napowietrzny = epifania, natchnienie; wyniosła chmura = znaczenia podobne poprzednim, ale i sąd ostateczny (zob. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 2007, hasła: *okręt*, *chmura*).

<sup>59</sup> Wydaje się, że Wilkoń, pisząc następujące słowa: „Turpizm Iredyńskiego — powiedzmy to jasno — nie miał żadnych odniesień do tradycji, w tym szczególnie żywotnych tradycji barokowych. Były one wówczas (lata 1956—1958) jeszcze mało znane, zwłaszcza wśród poetów nie mających polonistycznego wykształcenia. Wyprowadzając z niezwykłą sugestywnością typowo barokowe motywy rozkładającego się czy ćwiartowanego ciała, czynił to w niewiedzy, iż wpisuje się w określony nurt tradycji” (T. Wilkoń: *Turpista zdeklarowany...*, s. 138—139), miała słuszność, jeśli chodzi o traktowanie tradycji barokowych jako tradycji tylko literackich. Rzeczywiście w tamtych czasach nie było jeszcze w Polsce pogłębionej refleksji literaturoznawczej nad literaturą barokową, a sama ta literatura była w istocie bardzo słabo znana. Niemniej pamiętajmy, że Iredyński właśnie w tamtych latach mieszkał w Małopolsce, gdzie atrybuty barokowej sfery ikonicznej są obecne choćby w architekturze i w wyposażeniu staropolskich kościołów czy budynków użyteczności publicznej — nie mówiąc już o ogólnie dostępnych antykwarycznych czy bibliotecznym starodrukach czy rycinach.

Brakuje tylko ust  
za to jest mruczenie samolotu  
[...]  
Twarz nieboskłonu bez warg pochyla się nad miastem  
[...]  
Pochylona nad miastem twarz  
jest bez wyrazu jak oblicze chirurga patrzącego  
na stół operacyjny  
\*\*\* inc. „Budynki z czerwonego szkła...”, WJO 39

Pozbawiony metafizycznej głębi świat jest okaleczony. Kluczowy, tytułowy wiersz zbioru mówi o tym najdobitniej; marząca o rzeczach wzniosłych, przytłoczona jednak codziennością i pozbawiona wyobraźni społeczność zachowuje się jak zbiorowisko Schulzowskich profanów strącających powracające ptaki<sup>60</sup>. Nie ma więc miejsca nawet na fantazję rodem z obrazów Boscha — bo tak chyba należy odczytać owego ptaka-maszynkę:

Jeżeli siłę znajdziemy  
rzucamy kamieniem.  
  
U nóg naszych leży  
rozbity ptak-maszynka  
stworzony  
przez średniowiecznego dziwaka  
nad nami wiszą trąby.  
Wszystko jest obok, WJO 20

Nad takim światem sztucznego pejzażu, z „niebem z blachy fałdowanej” „i drzewami z gipsu” (*Pejzaż*, WJO 17), pozostają trąby zwiastujące raczej hekatombę niż zbawienie — tak kończy się tytułowy wiersz zbioru<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> To odniesienie do ostatnich scen Schulzowskiego opowiadania: *Noc wielkiego sezonu* nie jest chyba przypadkowe. Wcześniej mieliśmy „maszynię” też jakby nawiązującą do „ogromnej aparatury” wyobraźni z opowiadania: *Noc lipcowa*.

<sup>61</sup> Zwróćmy uwagę, że w tomiku znaki zbiorowości odwołują się do lęków przeszłych, jednak uaktualnianych i nowych, wynikłych z atomowego zagrożenia: „powieki zamordowanych”, „chrzest miliardów kroków” (*Rozrywana...*), „Grzyby na wyspie rosną wysokie” (*Raport ostatniego człowieka [groteska]*, WJO 42).

## „Ostatnią wolę swoją głoszę” O poemacie *Testament 1965*

Żyjąc w poświacie alkoholi  
dzień się zaczyna serca skurczem  
mimo że czerwców prześwietlonych  
dwadzieścia sześć widziałem tylko  
Nie będąc pewnym też dachówki  
co spada z nieba niby gwiazda  
ani przypadku z dziewczką lodem  
kołem zębatym i wojenką  
ostatnią wolę swoją głoszę  
która jak listek pośród rzeki<sup>1</sup>

w. 1—10

Tak zaczyna się obszerny, niemal dwustuwersowy utwór, którym Iredyński manifestacyjnie podejmuje dyskusję zarówno z tradycją poetyckich testamentów, jak i z własną, chciałoby się powiedzieć: własnoręcznie wykreowaną legendą. To spostrzeżenie może wydać się mało odkrywczе, bo przecież testament musi być otwarty na biografię testatora, a i kontekstu innych poetyckich realizacji „ostatniej woli” nie da się uniknąć. Rzecz jednak w tym, że Iredyński oferuje czytelnikowi pewien nadmiar materiału do przemyślenia.

W strukturze poetyckiego testamentu — biorąc pod uwagę wzorzec gatunkowy — na plan pierwszy wysuwa się specyficzny „moment liryczny”, czyli pisanie w obliczu śmierci. To wyróżnienie daje asumpt do refleksji rachunkowej, żegnania się z życiem doczesnym, z bliskimi, do przekazywa-

---

<sup>1</sup> I. Iredyński: *Testament 1965*. W: Tegoż: *Muzyka konkretna*. Kraków 1971, s. 25—31. Wszystkie cytaty z tego utworu podaję za tym wydaniem. Przywołane fragmenty lokalizuję przez podanie numerów wersów tego poematu.



nia dziedzictwa, wreszcie do sformułowania nakazów czy też wypowiedzenia życzeń dotyczących przyszłości. Tak więc w testamencie (także poetyckim) następuje silne powiązanie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. W formę tę wpisana jest również semantyka ostatniego, najważniejszego i dominującego słowa artysty, a jednocześnie przekaz ten nosi w sobie cechy uniwersalnego „klucza autotematycznego”<sup>2</sup>. Przywołana w tytule data budzi czujność czytelnika, Iredyński sugeruje tym samym nieostateczność „ostatniej woli”, unieważnia eschatologiczny kontekst i każe skupić się na przyczynach przystąpienia do rozliczeń przez dwudziestosześcioletniego poetę. *Testament 1965* to utwór w twórczości Iredyńskiego wyjątkowy — nie jako przejaw kunsztu poety (poemat nie jest z pewnością jego szczytowym osiągnięciem), ale przede wszystkim jako wyznanie autobiograficzne wykraczające poza dotychczasowe autorskie gry.

W sztuce autokreacji Iredyński osiągnął maestrię. Świadomie wzbogacał swój publiczny wizerunek, podejmował swoiście kreowane działania autolegendotwórcze<sup>3</sup>. Część krytyki, znając ową legendową otoczkę osoby pisarza, a jednocześnie napotykając w jego twórczości na typ — jak go interpretowano — outsidera, bohatera zbuntowanego czy nihilisty, łączyła go z nim bezpośrednio. W strategii podmiotowej jego tekstów nie zawsze wyczuwano (nie chciano dostrzegać?) element literackiej gry.

W biogramach Iredyńskiego, zamieszczanych w słownikach biobibliograficznych, raczej nie znajdziemy podpowiedzi dotyczącej znaczenia daty zawartej w tytule poematu. No, chyba że potrafimy czytać między wierszami i w taki sposób dostrzec informację. Natomiast słowniki dostarczą wprost wiedzy o niezwykle bogatym i różnorodnym dorobku ledwie dwudziestosześcioletniego (w roku 1965) pisarza. Warto przy okazji przypomnieć o kontrowersjach, jakie budziła twórczość młodego autora: od entuzjastycznej reakcji samego Juliana Przybosia na debiutancki tomik wierszy z 1959 roku, do brutalnej napastliwości, by przypomnieć niektóre głosy w burzliwej dyskusji wokół tomiku prozy *Dzień oszusta*. A na postawione pytanie o datę w tytule odpowie najprościej — i wiele wyjaśni — treść związanej notatki prasowej z grudnia 1965 roku. Dowiemy się z niej, że Iredyński został wtedy posądzony o usiłowanie gwałtu i przez to aresztowany<sup>4</sup>. Jeśli

---

<sup>2</sup> Zob. A. Gronczewski: *Testamenty*. „Poezja” 1977, nr 11. Szkic ten podsumowuje dotychczasową refleksję nad tą formą.

<sup>3</sup> O tych działaniach piszę w jednym z poprzednich rozdziałów („*Pisanie jest absurdalna gra*”...) poświęconym publicystyce literackiej pisarza.

<sup>4</sup> „Prokuratura Powiatowa dzielnicy Warszawa-Śródmieście prowadzi dochodzenie przeciwko Ireneuszowi I. — literatowi i Edwardowi B. — reżyserowi o to, że w dniu 12 bm. w Warszawie działając wspólnie i w porozumieniu, przy użyciu siły fizycznej usiłowali dokonać gwałtu na 19-letniej dziewczynie, którą doprowadzili podstępnie do mieszkania znajomych. Pokrzywdzonej udało się zbiec i powiadomić pogotowie MO. Wobec podejrza-

nie koniec życia i świata w ogóle, to z pewnością był to koniec dotychczasowego życia i kres znanego dotychczas poecie świata.

Początek roku 1969 to koniec trzyletniej kary więzienia i szybki powrót na scenę literacką: liczne utwory w prasie, premiery teatralne, tom opowiadań opublikowany już w połowie 1970 roku, a w 1971 roku wydanie *Muzyki konkretnej* — tomiku zawierającego *Testament 1965*.

Odpowiedź na standardowe — a w kontekście tekstu zorientowanego autobiograficznie, wręcz narzucające się — pytanie o datę powstania utworu, nie jest w tym wypadku jednoznaczna. Pierwodruk wiersza ukazał się w warszawskiej „Kulturze” w numerze 31 z 1970 roku. Przyjąć możemy w każdym razie, że data zawarta w tytule dotyczy momentu najważniejszego dla poematowego „dziania się”, momentu określonego kompozycją poematu:

Żyjąc w poświęceniu alkoholi  
dzień się zaczyna serca skurczem  
w. 1—2

Lecz kiedy jasność spada chwilą  
stoi się nagim i samotnym  
w rozbłysku ziemi tlenu morza  
w. 190—192

Wersy te stanowią bowiem ramę dla retrospektywy rozpoczętej od drugiej strofoidy części I i obecnej także, w wypełnionej wspomnieniowo zorientowanymi legatami, części II<sup>5</sup>.

Ostateczny kształt poematu nie jest zapisem z feralnego dla poety roku 1965. W tomiku poemat uległ, w porównaniu z pierwodrukiem, znacznym zmianom — poza niewielkimi korektami w jego stylistyce i układzie graficznym poeta o 35 wersów poszerzył część II oraz dodał wers puentujący utwór. Niecodzienne w pokoleniu Iredyńskiego tło autobiograficzne utworu, jego być może kilkuletnie „dojrzewanie” i dystans do wydarzeń określiły strategię podmiotową: data zawarta w tytule, odwołując się wprost do pozatekstowej wiedzy odbiorcy o autorze, jednostronnie zamyka perspektywę — utwór jest raczej zorientowany na teraźniejszość i przeszłość podmiotu. Nie wskazuje na to, co „po końcu”, co „za grobem”, unikając — z konsekwencją widoczną w całym zbiorze — podjęcia pytań podsta-

---

nym prokurator zastosował areszt tymczasowy. W najbliższych dniach Prokuratura prześle w tej sprawie akt oskarżenia do sądu”. (Notatka PAP): *Areszt tymczasowy za usiłowanie gwałtu*. „Trybuna Ludu”, 18 XII 1965. Szerzej o tej sprawie piszę w rozdziale: *Nie tylko o uczuciach...*, poświęconym opowiadaniom Iredyńskiego.

<sup>5</sup> Autorska segmentacja poematu jest następująca: część I zawarta jest pomiędzy wersami 1—103; część II obejmuje wersy 104—179; część III stanowią wersy 180—194.

wowych<sup>6</sup>. Ostatnia wola zamyka się więc na perspektywie doraźnej — była ostatnia w tamtej chwili, nie jest ostatnia na zawsze. Wraz z tym unieważnieniem powagi testamentu pojawiają się w artystycznej autokreacji elementy ludyczne, demonstracyjnie silnie związane z tradycją villonowską. Początkowa intuicja odbiorcy, czytającego przecież tekst dopiero od roku 1970 czy 1971, potwierdzona zostanie w ostatniej partii tekstu pisanej w tonacji innej niż dwie wcześniejsze części.

\* \* \*

*Wielki testament* François Villona, odpomniany przez francuskich romantyków, a wprowadzony w krąg języka polskiego dzięki świetnemu przekładowi Boya w dwudziestoleciu międzywojennym, przyczynił się do powstania formy, która problematykę eschatologiczną traktuje z prowokacyjnym przymrużeniem oka. Ten wielokształtny cykl wierszy może być traktowany zarówno jako panorama świata późnego średniowiecza, jak i jako żartobliwe, niepozbawione elementów groteski i plebejskiej pikanterii wyznanie poety-awanturnika. Zacytujmy jako wzorzec fragmenty jednego z legatów (XCIX) „króla włóczęgów”:

Item, adwokatowi memu,  
Mistrzowi Szaro Wilhelmowi,  
Testuję y oddaę iemu  
Kozik... o pochwie się nie mówi...  
Reala zań uzyska snadnie —  
Niechże mu kabza miła spuchnie —  
O ile komu go ukradnie  
Lub inszym kształtem z łapy zdmuchnie<sup>7</sup>.

Nie dziwi, że Iredyński, ze swoją biografią (i legendą, jaką jego styl bycia obrósł) odwołuje się do wyznań średniowiecznego utracjusza. Wiersz Iredyńskiego w zestawieniu z utworem Villona zabrzmiał nieukrywaniem podobień-

---

<sup>6</sup> Zob. E. Kuźma: *Odrodzenie przez negację*. „Głos Szczeciński” 1971, nr 270, s. 5. Zauważmy przy tej okazji, że w poemacie Iredyńskiego w dwóch momentach zabrzmiały tylko nuty troski (ale i beztroski) o przyszłość:

Edek i Marek robiąc filmy  
W pasaż wypuszczą postać chwiejną  
Cieniste będę miał podzwonne  
w. 159—161  
Reszta niech zgnije ze mną wonnie  
w. 194

Tu drobna uwaga: oba te fragmenty dodane zostały do wersji rozszerzonej, tej z tomiku.

<sup>7</sup> F. Villon: *Wielki testament*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1982, s. 77.

stwem, pozbawiony jednak pokładu łobuzerskiego humoru, koncentruje się na goryczy artystycznego dojrzewania i na — jak się okazuje — od wieków beznadziejnym, tracącym artystów świecie:

Wsiąść na maszynę do pisania  
Michał Pierczatkiem nazywany  
on młodym świętym jest pisania  
wierzy w moc liter i papieru  
Niech na niej pisze swoje *story*  
gdzie świat jest światem całościowym  
męskość męskością doskonałą  
a hańba hańbą bez niuansów  
Nadejdzie moment straty wiary  
wówczas maszynę niechaj sprzeda  
pieniądze za nią zaś przepije  
Godzi się uczcić czas dojrzały

w. 133—144

Zestawieniem podobnych legatów jest wypełniona cała obszerna część II. Dotyczą one zarówno kręgu męskich przyjaźni (jak ten zacytowany), jak i bliskich niegdyś kobiet i szczęśliwych, intymnych związków z nimi (tu Iredyński jest manifestacyjnie odmienny; Villon biada nad miłosnymi kłóskami). Bardziej frywolną formę i — jak można powiedzieć — villonowski wydzwitek ma jedynie opis pierwszego, burzliwego związku z kobietą:

wówczas spotkałem damę przasną  
co chłopca lubiąc szczuplutkiego  
pośród nawały piersi bioder  
zdążyła go nauczyć bólu  
nie chcąc by kochał niby zwierzak  
w zimnych kąpielach częstych rozstań  
osiągnął hart dystansem zwany  
Niech będzie sadło jej uczczone

w. 33—40

Frywolna forma nawiązuje wprawdzie do *Ballady o Wilonie y Grubej Małgoście*, lecz i tutaj podkreśla Iredyński dystans do villonowskiego wyuzdania, a w innym fragmencie hedonizm Iredyńskiego wyraźnie odnosi się do niedostatku czy zaprzepaszczenia zdolności intelektualnych — ważnych tematów wyznań w utworze Villona:

Ceniąc lekturę tudzież jadło  
z obojgiem miałem związki liczne  
lecz zazdrościłem tym co książki

smakują niby stek cielący  
ja miałem smak zepsuty wiedzą  
jak się przyrządza akapity  
Natomiast jadło jest poezją  
dawną jak głód człowieka w skórze  
i mógłbym o nim poematy

w. 95—103

W części II, zawierającej legaty, pojawiają się imiona i przydomki przyjaciół testatora. Kim realnie byli ci wymienieni przez Iredyńskiego? Można by im przypisać jakieś biografie z ówczesnego warszawskiego, a nawet światowego establishmentu artystycznego<sup>8</sup>, pominiemy jednak zamysł ich tropienia, gdyż takie działanie zawsze napotyka na barierę lat oddzielających nas od właściwego klucza, a zarazem spłaszcza uniwersalny wymiar utworu, sprowadza go do środowiskowej plotki.

Opisując własną drogę poetycką, Iredyński określa swoją poezję jako tę, która „stała się fletem z kości”. Nasuwa się skojarzenie z testamentowym w wydźwięku poematem Włodzimierza Majakowskiego *Flet kręgosłupa*<sup>9</sup>, ale — w kontekście analizy rodowodu artystycznego bohatera — bardziej zasadne wydaje się przywołanie sporu z Julianem Przybosiem o turpizm:

Wiersze to owoc dorastania  
Po nocach gdy bezsenność niosła  
chmurą brzemienną znaczeniami

---

<sup>8</sup> Imię Edward pojawi się przecież w cytowanym doniesieniu agencyjnym z roku 1965. Filmowiec Marek Piwek to być może reżyser Marek Piwowski. Elizabeth — patrząca na Polskę jak na rezerwat starożytności (poeta pisze także o „Polsce dzikiej”) — to być może amerykańska dziennikarka i wydawca Elizabeth Sutherland, z którą pisarz w roku 1962 na łamach „Nowej Kultury” (1962, nr 43, s. 12) przeprowadził wywiad.

<sup>9</sup> Poemat z 1915 roku *Flet kręgosłupa* Majakowskiego — wtedy poety kreującego się na buntownika i chuligana — służyć tu może nie tylko aluzyjnej kontynuacji gatunku, ale także konfrontacji postaw. Bohater Majakowskiego złamany przez nieszcześliwą miłość pisze testament:

Coraz częściej myślę —  
w sieci zagadek  
kropką kuli swój wiersz zakończę.  
Dzisiaj na wszelki wypadek  
Daję pożegnalny koncert.  
[...]  
Dzisiaj przychodzę grać wam na flecie —  
na własnym kręgosłupie.

Cyt. za: W. Majakowski: *Flet kręgosłupa*. Przeł. B. Jasieński. W: W. Majakowski: *Kocham. Wybór poezji*. Oprac. A. Włodek. Kraków 1976.

Bohater Iredyńskiego żegna kobiety tęskniące za nim, obdarowuje je na pożegnanie pamiątkami, znakami niedysiejszego szczęścia.

litery były deszczem prędkim  
Już wkrótce przeszło w szklisty nawyk  
dawanie rzeczom nazwy barwy  
Sprawy ulotne i płochliwe  
jak smuga ciemna rosomaka  
znieruchomiały w wierszach licznych  
niby pod woskiem i werniksem  
zakłębem były przeciw światu  
By stać się później fletem z kości

w. 65—76

Przyboś pisał, prowokując słynną dyskusję:

Podaj mi piszczel:  
Niechaj na tym flecie  
niepokalanie białym, obranym do czysta,  
zaświstam [...]  
Odę [...]¹⁰.

Iredyński, podsumowując swoje doświadczenia poetyckie, wydaje się ostrożnie dystansować od swych dawnych wierszy, z założenia sztucznych, teraz dalekich w swoim buncie przeciw światu. Poeta wróci jeszcze do tego tematu w ostatniej partii utworu (o tym poniżej)¹¹.

<sup>10</sup> J. Przyboś: *Oda do turpistów*. „Nowa Kultura” 1962, nr 47, s. 3. Tu wiersz Przybośa, mający pierwodruk nieco wcześniej w „Przeglądzie Kulturalnym”, zestawiony został z wierszem Grochowiaka *Ikar* oraz z *Traktatem o kazaniu* Iredyńskiego. O *Traktacie*... będzie jeszcze mowa. Szerzej na temat polemiki Iredyńskiego z Przybośiem piszę w rozdziale „*Pisanie jest absurdalną grą*”...

<sup>11</sup> W kręgu omawianego utworu sytuuje się także twórczość Tadeusza Gajcego, twórcy *Do potomnego*, obszernego poematu testamentu, ostatniego zresztą utworu przezeń napisanego. Związki obu utworów, jak się wydaje, nie są związkami wprost: podobna objętość i wybór gatunku o niczym jeszcze nie świadczą. Utworu Gajcego w żaden sposób nie można umieścić w kręgu tematyki ludycznej — przeciwnie to wspierała realizacja zasady „trudnego słowa”, jak pisze Bronisław Maj: „przysługująca jedynie rzeczywistym arcydziełom — równowaga widzenia świata i mówienia o nim” (B. Maj: *Testament poety. „Do potomnego” Tadeusza Gajcego*. W: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*. Red. R. Nycz, J. Jarzębski. T. 1. Kraków 1997, s. 330). W kontekście utworu Gajcego *Testament* 1965 wydaje się jego negatywową realizacją, podpartą próbą odwołania się w pewnych fragmentach do prawie paralelnego wzorca metrycznego, niewykorzystującego jednak w takiej skali jak u Gajcego powiązań rymowych. Przy tym w utworze znajdziemy szereg odwołań do twórczości Drugiej Awangardy oraz pokolenia wojennego: „spada [...] niby gwiazda” (podobny motyw jest obecny we wspomnianym poemacie Gajcego), „chłopiec drzącopalczy”, „młodość [...] przeżyła kilka burz piaskowych” (K.K. Baczyński: *Elegia o ...[chłopcu polskim]*, *Mazowsze*, *Historia*), „panowie realiści” (A. Trzebiński: *Pamiętnik*), „ziarno było światem”, „oczy [...] czujne jak zwierzęta” (C. Miłosz: *Przypowieść o maku*, *Bramy arsenału*). Te przykłady wymagają jednak komentarza: w wypadku

Trzecia, wygłosowa, część poematu wydaje się pozbawiona śladów formy pikarejskiej. Jeżeli tak można rzec, jest najbardziej „na serio”. Ten fragment bowiem podbudowany został napięciem dramatycznym wynikającym z realizacji „logiki” formy testamentu. W poprzednich częściach — zgodnie z wzorcem gatunku — nakreślona została specyficzna sytuacja bohatera, dokonany został rozrachunek z własną biografią, z bliskimi, pojawiła się refleksja nad dokonaniami. Część II ma przepełnioną pikarejskością formę legatu. W części III nastąpi kulminacja. Zanim ją zacytujemy, warto odwołać się do jednego z ważniejszych tekstów poety (choć to utwór nieprzedrukowany przez niego w żadnym z tomików), do *Traktatu o kazaniu*. Był on pamfletową odpowiedzią dwudziestotrzyletniego poety na atak Przybosa — na jego słynną *Odę do turpistów*, czyli pamflet na formację poezji turpistycznej, której Iredyński (szczególnie po wydaniu w roku 1961 tomiku *Moment bitwy*) był przecież reprezentantem. Zacytujmy fragment traktatu Iredyńskiego:

Świadomych było tylko paru z Wilna  
mieli czas pomyśleć iż człowiek jest z mięsa  
tylko ich wiersze bite czcionką z ognia  
i tylko oni nie są zakłamanii

Więc Awangardzista dzisiaj znowu gromi  
chłopców co mieli poprzedników w Wilnie  
którzy wiedzą iż wojna krematoria bomby  
są poza Estetyką i w czasie pokoju  
chwałą brzydotę nie Konwencję Piękną

---

odwołań do twórczości generacji 1920 młody poeta do jej rangi artystycznej wydaje się nie mieć zastrzeżeń, zdystansowany jest natomiast wobec ich światopoglądu i jego powszechnej wówczas akceptacji. Warto dodać, że w tym zdystansowaniu wobec światopoglądu szeroko pojętego pokolenia wojennego Iredyński w swoim pokoleniu nie jest samotny; przykładowo w głośnym wystąpieniu Stanisława Grochowiaka: *Karabela zostanie na strychu* („Współczesność” 1959, nr 4) znajdziemy następujące sądy: „Nasi starsi bracia [...] szczególnie czuli się predestynowani do najrozmaitszych wzlotów i upadków. [...] Tymczasem my stanowimy zagadkową i niepokojącą formację zgorzkniałych, cynicznych i bezideowych starców. [...] Nic nie jest tak obce temu pokoleniu jak niepotrzebne bohaterstwo, nieuzasadnione żądania, niepowołana egzaltacja”. (Tamże, s. 1, 7). W tomiku, z którego pochodzi *Testament 1965*, Iredyński umieścił wiersz *Głosy mówiący o swojej nekrofilii, obyczajach fałszywej pamięci popartym zakłamanym zwyczajem językowym*:

Mój drogi szeptała sępią łapką gładząc  
ciało syna napięte obleczone w mundur  
pod jej łapką miętko rozkładało w pasma  
mój drogi szeptała matka bohatera



To jest ich obrona ta brzydota zwykła  
która jest teraz — tak! Piękmem jedynym  
i to jest ta jedna drobina godności<sup>12</sup>

Przywołajmy skrótowno to, co zostało powiedziane we wcześniejszym rozdziale poświęconym publicystyce. Znamienne w wypowiedzi Iredyńskiego jest nawiązanie do formy traktatu poetyckiego, uprawianej przez Czesława Miłosza — poetę nieobecnego przecież wówczas od ponad dziesięciu lat w krajowym obiegu literackim (*Traktat o kazaniu* formalnie wyraźniej nawiązuje do *Traktatu poetyckiego* niż do *Traktatu moralnego*). Inna znamienna cecha, ważniejsza nawet od poprzedniej, to wyraźne opowiedzenie się po stronie formacji, której czołową postacią przed wojną był właśnie Miłosz. Dzisiaj to już oczywiste, że twórczość Miłosza stała się tradycją kluczową dla części poetów debiutujących po roku 1956 (obok oczywiście tradycji Awangardy Krakowskiej znamionowanej nie tyle przez program Peipera, ile przez dokonania Przybosia)<sup>13</sup>. W interesującym nas poemacie Iredyński ponownie odniesie się do tradycji Miłosza. Zacytujmy ostatni fragment *Testamentu* 1965<sup>14</sup>:

### III

Potoki co rybami grają  
kociołki z spyzą alchemiczną  
i martwe oczy telewizji  
łydki strzeliste jak westchnienie  
i bagna zwątpień musujące  
siatki pocisków balistycznych  
już oglądałem wiele razy  
Jak dobrze mnożyć metafory  
gdy rzeczowniki odmienione  
Właściwą rzeczom tracą siłę  
  
Lecz kiedy jasność spada chwilą  
stoi się nagim i samotnym

<sup>12</sup> I. Iredyński: *Traktat o kazaniu*. „Nowa Kultura” 1962, nr 47, s. 3.

<sup>13</sup> Przypomnijmy, co pisał Jan Błoński w tekście z roku 1974: „Może więc porównanie Przybosia z Miłoszem nie będzie bez pożytku. I tutaj nie zawodzi miernik produktywności. Wpływ Miłosza na ostatnie ćwierćwiecze polskiej poezji jest polonistyczną tajemnicą poliszynela. Baczyński, Gajcy i Herbert, Rymkiewicz, Sito i Bryll, cóż za osobliwa plejada uczniów!” (J. Błoński: *Bieguny poezji*. W: Tegoż: *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 203). W tekście z roku 1976 ten sam autor zdefiniuje sytuację w poezji polskiej u progu wojny: „W liryce polskiej była wtedy »strona Przybosia« i »strona Miłosza«”. (J. Błoński: *Pamięci Anioła*. W: Tegoż: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 29).

<sup>14</sup> Na razie jednak bez ostatniego wersu — puenty. Przypominam, Iredyński umieścił ten wers w wersji rozszerzonej poematu, zamieszczonej w tomiku *Muzyka konkretna*.

w rozbłyску ziemi tlenu morza  
rzeczy po prostu są rzeczami

Początkowa strofa tego fragmentu, mówiąc o doświadczaniu rzeczywistości: piękna natury i erotyki, emocjonalnych zwątpień, zgiełku wydarzeń i katastroficznych lęków kończy się — jak przystało na testament artysty — nutą samokrytyczną; mówi o programowej sztuczności świata własnej poezji, nieobecnej w nim realności, sensualności rzeczy<sup>15</sup>. W pozostałym czterowerszu Iredyński wyraża trawestuje zakończenie międzywojennego poematu Miłosza *Powolna rzeka*:

Po trzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi,  
zanim się prawda wielka nie ożywi  
i staną w blasku jakiejś jednej chwili  
wiosna i niebo, i morza, i ziemi<sup>16</sup>.

Czy Iredyński wskazuje na kontekst jednego z najbardziej znanych, powiedziec można: mediumicznych, fragmentów Miłosza, by zaakcentować przemijalność kłamliwego oskarżenia, które go dotknęło? Trudno orzec, a przy tym nie ta sprawa wysuwa się na plan pierwszy zakończenia *Testamentu 1965*. Miłosz mówi o szczególnym powołaniu swego bohatera, o danym mu w przyszłości przeżyciu momentu olśnienia, dotknięciu pełni, wieczności. Iredyński — o samotności artysty ujawniającej prostą realność, istniejącą ponad okolicznościowym buntem czy eksperymentem, zawsze nawracającą.

Zbigniew Herbert w słynnym *Trenie Fortynbrasa* z ironią skonstatował nieuchronność zwycięstwa zwykłego pragmatyzmu:

Reszta nie jest milczeniem, ale należy do mnie<sup>17</sup>

W ostatnim wersie *Testamentu 1965* Iredyński dystansuje się od podniesłego tonu wcześniejszych wersów, pisząc z ludyczną beztroską:

Reszta niech zgnije ze mną wonnie

Ten powrót do villonowskiego tonu przywołuje czytelnika do porządku — jesteśmy w świecie, w którym wzniosłość i drwina przenikają się wz-

---

<sup>15</sup> Tak odczytywany był na przykład tomik *Moment bitwy*. Zob. recenzję J. Trznadla: *Poezja uświęconej sztuczności*. „Twórczość” 1961, nr 8.

<sup>16</sup> C. Miłosz: *Powolna rzeka*. W: Tegoż: *Wiersze*. T. 1. Kraków 2001, s. 95. Wiersz pochodzi z tomu *Trzy zimy* z roku 1936.

<sup>17</sup> Z. Herbert: *Tren Fortynbrasa*. W: Tegoż: *Poezje zebrane*. Warszawa 1982, s. 149. Wiersz pochodzi z tomu *Studium przedmiotu* z 1961 roku.

jemnie, w którym rzeczy na moment wyzwalają się z okowów metafor, by po chwili skryć się za innym poetyckim konceptem. Takie zamknięcie *Testamentu 1965* nawiązuje także do nuty przekory wprowadzonej przez zawarcie w tytule daty — nic w życiu nie jest tak ostateczne, jak się może wydawać, nic nie jest tak poważne, żeby nie można było z tego zadrwić.

## Sprawa *Dnia oszusta*

Debiut prozatorski Ireneusza Iredyńskiego *Dzień oszusta* (Kraków 1962) wywołał obfitą i burzliwą dyskusję krytycznoliteracką, a *casus* biografii Iredyńskiego jest przykładem na to, jak w gomułkowskiej Polsce traktowany był artysta „autentycznie samotny”, starający się być wolnym<sup>1</sup>. Historycy literatury niestety nie opisują owych dyskusji i symptomatycznej „sprawy Iredyńskiego”, nieco informacji można natomiast znaleźć w tekstach prasowych związanych z przedwczesną śmiercią pisarza (zm. 1985) i w późniejszych, także okolicznościowych, tekstach wspomnieniowych. Przypadek Iredyńskiego można uznać za modelowy, jego twórczość wpisuje się bowiem w kontekst dyskusji o turpizmie i o tzw. czarnej literaturze, a na płaszczyźnie pozaliterackiej sytuuje się wyraźnie w kręgu prasowych dyskusji o zjawisku chuligaństwa i w nurcie wyraźnie nasilającej się już od końca lat pięćdziesiątych kampanii antyinteligenckiej<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Stefan Kisielewski w felietonie napisanym tuż po przeczytaniu w „Twórczości” *Ukrytego w słońcu*, kolejnej mikropowieści Iredyńskiego, sformułował prorocze sądy: „Bez względu na wszystko, zaimponowało mi ono [Kisiel taktuje tę powieść jako opowiadanie — Z.M.] niezależnością od otoczek, od wszelkiej otoczki, triumfującą autentyczną samotnością. Ale ilu takich jest na świecie: ile różnych elementów czasowo-przestrzennych, pokoleniowych, psychologicznych, przypadkowo razem zbiegniętych złożyło się na takiego Iredyńskiego i na jego chwilową wolność? [...] tylko Iredyńskich stać na wolność, ale też niezbyt pewną, jeśli chodzi o stabilizację” (Kisiel [S. Kisielewski]: *Szybie bez nici czyli święta na poważno*. „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 15, s. 8; podkr. — Z.M.). Notabene w czasie procesu pisarza (oskarżonego — jak się wydaje fałszywie — pod koniec roku 1965 o próbę gwałtu i skazanego na 3 lata więzienia), Kisiel będzie jego rzecznikiem z ramienia ZLP. Zob. szerzej na ten temat: S. Kisielewski: *Abecadło Kisielewskiego*. Warszawa 1997, s. 49—50; J. Siedlecka: *Zbaletowany — Ireneusz Iredyński w materiałach służby bezpieczeństwa*. W: Tejże: *Obława. Losy pisarzy represjonowanych*. Warszawa 2005, s. 377—408.

<sup>2</sup> Jej rozpoczęcie związane jest oczywiście z likwidacją firmującego wydarzenia Października’56 pisma „Po prostu” (jesień 1957); późniejsze najjaskrawsze fakty to: zamknię-

Burzliwej debaty wokół *Dnia oszusta* nie można ująć w ramy jednowymiarowej struktury. Nie miała bowiem znamion swobodnej, niesterowanej wymiany poglądów — przeciwnie, można było wyraźnie zaobserwować, że niektóre z pism i niektórzy publicyści znamienne radykalizują z czasem swoje opinie<sup>3</sup>. Posłużmy się tu przykładem felietonistyki Janusza

cie Klubu Krzywego Koła (luty 1962), w miejsce zlikwidowanych pism „Nowa Kultura” i „Przegląd Kulturalny” zostaje stworzona warszawska „Kultura” (czerwiec 1963 roku; jej redaktorem naczelnym zostaje działacz partyjny i publicysta „Trybuny Ludu” Janusz Wilhelmi. Pismo przez lata jest bojkotowane przez dużą część środowiska intelektualnego), represje wobec pisma „Pamiętnik Teatralny” — konfiskata numeru poświęconego teatrowi z czasów wojny (październik 1963), drastyczna reakcja władz na „List 34” (marzec 1964). Paralelnie — w środowiskach artystycznych dyskutuje się o antyintelektualizmie młodej sztuki (tu charakterystycznym tekstem jest *List otwarty do Czytelników Życziwych, Skromnych, Nieżycziwych, Nieskromnych oraz P.T. Idiotów* Antoniego Słonimskiego („Nowa Kultura” 1961, nr 2) i dyskusja w prasie związana z tym zagadnieniem).

<sup>3</sup> Niektóre z pism zajmowały się tą książką wielokrotnie — z dzienników: „Trybuna Ludu” i „Trybuna Robotnicza” po dwa razy, „Dziennik Zachodni” aż cztery razy; z tygodników: „Tygodnik Powszechny”, „Życie Literackie” i „Tygodnik Demokratyczny” po cztery razy, „Nowa Kultura”, „Przegląd Kulturalny” oraz „Fakty i Myśli” po dwa razy. Ogółem w latach 1963—1965 ukazało się w prasie ponad 30 (licząc także noty recenzentki i satyryczne) tekstów dotyczących książki Iredyńskiego. Poniżej odwołuję się do następującego ich zbioru (cytowane z niego fragmenty są lokalizowane w tekście tylko poprzez przywołanie nazwiska krytyka i ewentualne podanie strony pisma): A. Bukowska: *Duży bluff. „Współczesność”* 1963, nr 3, s. 1, 8—9; B. Drozdowski: *Dekadenci. „Panorama Północy”* 1963, nr 2, s. 6; S. Grochowiak: *Męki nadczłowieka. „Nowa Kultura”* 1963, nr 3, s. 1, 11; J. Iwaszkiewicz: *Czy aby naprawdę. „Twórczość”* 1963, nr 3, s. 142; A. Kijowski: *Wielki dzień grafomanii. „Przegląd Kulturalny”* 1963, nr 7, s. 5; Kisiel [S. Kisielski]: *Iredyński, czyli gest konwencjonalny. „Tygodnik Powszechny”* 1963, nr 6, s. 8; Tenże: *Szycie bez nici...; Tenże: O powadze i nudzie. „Tygodnik Powszechny”* 1963, nr 18, s. 6; S. Lem: *Miniatura nihilisty. „Twórczość”* 1963, nr 3, s. 72—84; A. Lisiecka (I): *Kto kogo oszuka? „Życie Literackie”* 1963, nr 7, s. 9; Taż (II): *Seks, anarchia, literatura. „Życie Literackie”* 1963, nr 24, s. 5, 9; [Przegląd prasy] M.A. Styks [J. Maśliński]: *Nagi chłopiec w bibliotece. „Życie Literackie”* 1963, nr 19, s. 2; R. Matuszewski: *W zwierciadle prasy literackiej. (Przegląd wydarzeń kulturalnych miesiąca). „Nowe Drogi”* 1963, nr 7, s. 112—113; Katonik [A. Mostowicz (I)]: *Młodość i grafomania. „Trybuna Robotnicza”*, 16/17 III 1963, s. 4; Tenże (II): *Niedobra zabawa. „Trybuna Robotnicza”*, 25—26 V 1963, s. 4; K. Nowicki: *Mitologia oszustwa. „Wiatraki”* [dodatek do „Faktów i Myśli”] 1963, nr 5, s. 1, 4; Z. Pędziński (I): *Temat polski. „Kamena”* 1963, nr 3, s. 10; Tenże (II): *Dialogu z „polskim egzystencjalizmem” ciąg dalszy. „Więź”* 1963, nr 4, s. 106—110; [Przegląd prasy] Out: *Czy aby naprawdę? „Nowa Kultura”* 1963, nr 14, s. 7; J. Rogoziński: *Powieść turpisty. „Przegląd Kulturalny”* 1963, nr 11, s. 6; W. Sadkowski: *Pocieszni wykwintnie. „Nowa Kultura”* 1963, nr 15, s. 7; Spodek [M. Skwarnicki]: *Anatomia kiczu. „Tygodnik Powszechny”* 1963, nr 2, s. 8; B. Sowińska: *Dwa brzegi współczesności. „Życie Warszawy”* 1963, nr 42; B. Surówka: *Panowie szkoda papieru! Literatura spod ciemnej gwiazdy. „Dziennik Zachodni”* 1963, nr 47, s. 3, 6; Tenże: *Patroni bohatera „absolutnie nikczemnego”. Konsekwencje „znudzenia literaturą”. „Dziennik Zachodni”* 1963, nr 112, s. 3; A. Walicki: *Niebezpieczne symptomy. „Tygodnik Demokratyczny”* 1963, nr 31, s. 3; J. Wilhelmi (I): *Konflikt czy szaleństwo. (Oko w oko z literaturą). „Trybuna Ludu”* 1963,

Wilhelmiego. Pierwszy z jego felietonów to jedna z dwóch najwcześniejszych recenzji książki Iredyńskiego (książka ukazała się pod koniec roku 1962)<sup>4</sup>, drugi sytuuje się w swoistym apogeum kampanii.

Wilhelmi — w swej pierwszej wypowiedzi — w sposób charakterystyczny dla ówczesnego typu krytyki marksistowskiej podkreśla braki powieści leżące, jego zdaniem, zarówno po stronie nieobecności obiektywnego, historycznego umiejscowienia, jak i przekonywającej subiektywnej motywacji działań bohatera. Uznał utwór Iredyńskiego za książkę nieudaną, nie-spójną w sposobie nakreślenia „wiecznego konfliktu” zarówno pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością, jak i między pragnieniem a spełnieniem. Śledząc motyw szaleństwa bohatera, podkreślał sztampowość rysu psychologicznego, a wyczuwając w tonacji tytułu powieści „tendencję moralistyczną”, zwracał uwagę na niedostateczne jej uwyrażnienie: „ostrze autorского potępienia ześlizguje się całkowicie, nie dotykając i nie raniąc nikogo”. Tak więc stwierdzić można, że reprezentant pisma, ówczesnie traktowanego jako dawca wykładni oficjalnej krytyki, obszedł się najpierw z prozą Iredyńskiego stosunkowo łagodnie, podkreślając jej artystyczną słabość wynikłą z niezbyt przemyślanej koncepcji świata, bohatera, z „niejasnych i zaczątkowych intuicji”.

Drugi z felietonów Wilhelmiego pisany był już wyraźnie z odmiennych pozycji. Ukazał się 29 IV 1963 roku i właściwie dał placet dla ataków na Iredyńskiego zupełnie pozbawionych hamulców. Wydaje się, że powody tej dość drastycznej zmiany tonu były dwa. Pierwszy, nazwijmy go literackim: marcowy numer miesięcznika „Twórczość” był „wypełniony Iredyńskim”. Przyniósł, obok znakomitego eseju Stanisława Lema poświęconego *Dniowi oszusta*, także nową prozę Iredyńskiego oraz notę Jarosława Iwaszkiewicza<sup>5</sup>. Drugi powód miał charakter szerszy, polityczny: o nieodległym znamiennym awansie Wilhelmiego już wspominaliśmy — był on przecież znakiem zdecydowanego usztywnienia polityki partii, właściwie radykalnego odejścia w polityce kulturalnej od październikowego liberalizmu (ten zwrot *expressis verbis* został zadeklaro-

---

nr 6, s. 8; Tenże (II): *Problem. (Oko w oko z literaturą)*. „Trybuna Ludu” 1963, nr 116, s. 8; Z. Żabicki: *Dzień aktora*. „Nowe Książki” 1962, nr 224, s. 1489—1492. Cyfra rzymska przy nazwisku cytowanego oznacza kolejny tekst tegoż autora z powyższego zbioru.

<sup>4</sup> Równolegle ukazała się odmienna metodologicznie, bardzo przychylna książce Iredyńskiego recenzja pióra Zbigniewa Żabickiego.

<sup>5</sup> Szerzej o tekście Lema poniżej, natomiast nota Iwaszkiewicza (przypomnijmy, redaktora naczelnego pisma i prezesa ZLP) ma charakter nieco wykrętny. Iwaszkiewicz, z jednej strony, poświęca gros objętości numeru Iredyńskiemu, mówiąc przy tym: „nie jest to jakiś festiwal twórczości tego bardzo młodego pisarza”. Píše o wyjątkowości zjawiska zaprezentowanego przez autora, jednocześnie podkreślając dokumentarny charakter prozy Iredyńskiego, jej snobizm (snobowanie się na Hemingwaya) „mówiący więcej o autorze samym niż o jego pokoleniu”.

wany podczas partyjnego plenum KC PZPR odbywającego się w początkach lipca 1963 roku; programowy referat Gomułki zahaczył przy tym nieoględnie o prozę Iredyńskiego<sup>6</sup>). Wilhelmi (II) antycypował tu tezy wystąpienia Gomułki — dostało się zarówno Iredyńskiemu (drastycznie niż przed pięcioma miesiącami):

[...] kokietliwe i dwuznaczne moralnie opowiadanie. [...] Prawdziwy festiwal. A równocześnie — agitacja na rzecz pewnego typu literatury. Literatury „społecznego marginesu” — głowy od śledzia i kiosku z piwem.

jak i Iwaskiewiczowi:

[...] nie podsycamy złudzeń, że ta droga wiedzie ku literackiemu sukcesowi. Drukujemy ostrożnie, patrząc nie tylko na elementarną sprawność, ale i na ludzką, społeczną dojrzałość utworów.

Najciekawsze jest jednak to, że poprzedzająca wnioski felietonisty początkowa partia wywodu Wilhelmi, poświęcona „zjawisku szczególnego wyobcowania części naszych młodych pisarzy”, jest w zasadzie powtórzeniem diagnozy samego Iredyńskiego (sic!) dotyczącej zjawiska współczesnego „lumpa literackiego”. Pisał o tym zjawisku Iredyński trzy lata wcześniej, zabierając głos w prasowej dyskusji poświęconej statusowi młodego pisarza i współczesnej bohemy artystycznej<sup>7</sup>. Trudno przyjąć, by literacki publicysta „Trybuny Ludu” tego wystąpienia Iredyńskiego nie pamiętał — niektóre tezy brzmią u obu podobnie...<sup>8</sup> Abstrahując od tych zbieżności,

---

<sup>6</sup> „Szczególnie przykre jest to w twórczości młodych, która, niestety, w wielu wypadkach nie ma nic wspólnego z autentycznym życiem naszej młodzieży w mieście i na wsi, z jej pracą i zainteresowaniami, jej kłopotami i marzeniami. Jaskrawym przykładem może tu służyć twórczość młodego pisarza — Ireneusza Iredyńskiego. W niektórych jego utworach mamy ekstrakt cynizmu. Osiągnął on dno rynsztoku. Trudno bez obrzydzenia przebrnąć przez jego opowiadania”. (W. Gomułka: *O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii. W walce o socjalistyczny kierunek kultury polskiej*. Cyt. za: *Stenogram III Plenarnego Posiedzenia Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w dniach 4, 5 i 6 lipca 1963 r.* Archiwum Akt Nowych, sygn. 237/II/36 PZPR KC Plenarne Posiedzenia, s. 40—41). Nieco szerzej o tym wystąpieniu Gomułki piszę w rozdziale: *Nie tylko o uczuciach. O politycznych kontekstach tomu opowiadań „Związki uczuciowe”*.

<sup>7</sup> Zob. I. Iredyński: *Próba określenia lumpa. „Cyganie”*. „Współczesność” 1960, nr 24, s. 16, 13. Przypomnijmy, zapoczątkował dyskusję Roman Śliwonik, uczestniczył także Sławomir Kryśka. Szerzej tą dyskusją zajmuję się we wcześniejszym rozdziale: „*Pisanie jest absurdalną grą*”..., poświęconym publicystyce literackiej.

<sup>8</sup> Iredyński: „Nie stając się pełnymi profesjonalistami — z tych czy innych powodów — grupa młodych ludzi wchodzi do środowisk artystycznych, by odtąd, przy pozorach działań artystowskich, wykorzystywać możliwości, jakie kryją się w bezpośrednim



zwróćmy uwagę, że w swojej krytyce Ireedyńskiego Wilhelmi nie dostrzegł, iż pisze nie o kompletnym debiutancie, lecz o pisarzu posiadającym obszerny i niejednokrotnie wysoko oceniony dorobek (Ireedyński obok poezji i prozy zajmował się przecież z sukcesami dramaturgią — także radiową — i scenopisarstwem)<sup>9</sup>.

\* \* \*

Zapewne przewidując negatywne reakcje, krytycy przychylni Ireedyńskiemu przyjęli znamiennej strategię, którą wprost wyraził w swojej recenzji Zbigniew Żabicki (przypomnijmy, była chyba pierwszą w kolejności ukazywania się): „I oto wyobrażam sobie reakcje wielu czytelników, którzy zapewne nie oszczędzą powieści Ireedyńskiego najbardziej namiętnych słów oburzenia: znowu te brudy! Ale czy rzeczywiście autor *Dnia oszusta* zasługuje na oburzenie?” (s. 1490). Ta strategia opierała się przede wszystkim na próbach osadzenia bohatera książki Ireedyńskiego w światowej tradycji literackiej i na akcentowaniu artystycznych atutów pisarstwa Ireedyńskiego na tle współczesnych polskich propozycji. Przyjrzyjmy się trzem przychylnym Ireedyńskiemu tekstom.

Żabicki widzi w propozycji Ireedyńskiego polemikę z „mitologią pokolenia »Współczesności«”, z modelem agresywnego outsidera, ze swoistą modą literacką<sup>10</sup>. Ireedyński przełamuje pełen patosu styl pisanie o „gniewnym czy trędowatym outsiderze”, u niego mamy do czynienia z tragifarsą, z rzeczywistością wprowadzoną w miejsce koturnowości. Zdaniem krytyka, Ireedyński pogłębia intelektualnie „spór pokoleniowy” — wprowadza za Irzykowskim (*Pałuba*), Gide’em (*Lochy Watykanu; Fałszerze*), Sartre’em (*Mdłości*) wątek

---

zetknięciu z autentycznymi twórcami” (Tenże: *Próba określenia lumpa...*, s. 16). Wilhelmi (II): „Nie twórzmy przedwczesnych pisarzy zawodowców. Niechaj ci młodzi ludzie najpierw naprawdę dorosną”.

<sup>9</sup> W tym kontekście może zasygnalizować następujący fakt. Dla części recenzentów piszących o *Dniu oszusta* (Zbigniew Pędziniński, Bohdan Drozdowski) książka ta jest swoistym pamfletem na rówieśników, na swoistą postawę „Hamletów po XX Zjeździe” (Pędziniński (I) użył znanego wyrażenia Jana Kotta) opisywaną jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych i nazwaną „polskim egzystencjalizmem”. Drozdowski stwierdza, iż jest to „książka przewyżniająca ów typowy dla pewnych pokoleń »dekadentyzm« — zawieszenie w próżni społecznej i historycznej”. Nieco groteskowo brzmią zapewnienia Drozdowskiego o jej „prawdziwości” — miał być świadkiem opisanych przez Ireedyńskiego sytuacji... Kończy swój felieton pochlebną waloryzacją: „Jest to bez wątpienia pierwszy, autentyczny, literacki dokument (ważny także dla socjologów) »duszy« pokolenia Polaków urodzonych podczas wojny”.

<sup>10</sup> Przywołany zostanie najjaskrawszy przykład tej tendencji: *Portret z pamięci* Stanisława Stanucha. Zdaniem krytyka, udaną próbą rzetelnego rozliczenia się z tą mitologią było opowiadanie *And S. Czycza*. Dominuje w nim strategia dokumentarna, której zdaniem Żabickiego — w *Dniu oszusta* się nie uświadczy.

aktorstwa i eksperymentatorstwa, „nieustannej autoweryfikacji” bohatera. Żabicki kończy recenzję odważnym sądem wartościującym, ocenia książkę jako ciekawą i dobrą, „pożyteczną i aktualną dzisiaj, pouczającą jutro — dla przyszłych historyków kultury”.

Stanisław Grochowiak w tekście zatytułowanym *Męki nadczłowieka* potwierdza intuicje Żabickiego dotyczące pokoleniowych lektur i uzupełnia ich listę o nazwiska Dostojewskiego, Celine’a, Becketta. Analizuje także fenomen „piekielnej nadświadomości naddludzi” w kontekście doświadczenia faszyzmu: „Bądź co bądź, jesteśmy pokoleniem, które skutki nadczłowieczeństwa zorganizowanego nosi”<sup>11</sup>. Grochowiak w swoim wywodzie stwierdza obecność takich postaw „w ogólnym obrazie naszych czasów”, podkreśla przy tym, podobnie jak Żabicki, tragifarsowość bohatera miotającego się bez rzeczowych motywów, chaotycznie. Kończy wywód (podobnie jak zaczął), nieco prowokacyjnie<sup>12</sup> — odnosząc się do proklamowanej oficjalnie „stabilizacji”: „Ze studiów nad patologią można bowiem dużo nauczyć się o naturze zdrowia. I dlaczego ogólne zdrowie rodzi zniechęca istoty aż tak chore?”.

Trzeci z ważnych tekstów — *Miniatura nihilisty* Stanisława Lema, „monumentalny esej” (jak go ironicznie nazwie Wilhelmi) — jest najwyraźniejszą próbą „zmiękczenia” niechybnych ataków. Pisany zapewne jeszcze przed powszechnym zaistnieniem książki na rynku (datowany: „Kraków, grudzień 1962”), jest próbą wieloaspektowego zdiagnozowania świata — jak pisze — „książki przerażającej”<sup>13</sup>. Interesujący jest następujący fakt — wiele spostrzeżeń Lema jest analogicznych do zreferowanych powyżej, a przecież wszystkie trzy teksty najprawdopodobniej powstały niezależnie od siebie. Lem pisze o patologii społecznej, reprezentatywności książki, przeczuwa reakcje „krytyki insynuującej”, analizuje relacje autor — bohater, w których momenty odautorskiej fascynacji bohaterem są, z jednej strony, przyczyną „siły uderzeniowej” książki, z drugiej — staną się „argumentem dla wyводу dokumentalnego”, a więc pożywką dla insynuacji. Podobnie jak Grochowiak, Lem dostrzega niezborność i niedorzeczność działań bohatera, zupełne nieistnienie poza ludźmi i skrajną odporność na ich obecność, „wymigiwanie się z życia”. Listę, jak to określa, „szujologii komparatywnej” powiekk-

---

<sup>11</sup> Oczywiście zastrzega, że „»nadczałowiek nietzscheański« a »oszust« Iredyńskiego to dwa różne światy, dwa poziomy rozdzielenie przepaścią [...] nawet w najbardziej ubogiej formie nadświadomości kryje się coś z tego tragizmu, który może wieść do samozagłady jego nosiciela, albo do poszukiwania innych ofiar” (s. 1).

<sup>12</sup> Także brzmienie tytułu (*Męki nadczłowieka*) w tamtych czasach miało charakter dość prowokacyjny.

<sup>13</sup> Określenie „diagnoza” jest tu o tyle na miejscu, że Lem (przypomnijmy: z wykształcenia lekarz) co i rusz posługuje się określeniami z zakresu medycyny (także biologii, matematyki czy fizyki).

sza o bohaterów Borowskiego, Steinbecka, Nabokova. „Bezinteresowność” i „psychiczny nihilizm” czynią jednak, zdaniem Lema, z bohatera *Dnia oszusta* osobnika wyjątkowego<sup>14</sup>. Lem nie stronił od sądów wartościujących. Skrupulatne analizy doprowadzają go do postawienia tezy o przewadze „przedstawienia stanów faktycznych”; pisze o tym, że powieść jest nie tyle pozycją artystyczną, ile dokumentem, „mówi prawdę”, więc jest „książką cenną, ponieważ stoję na stanowisku, że wiedza zawsze jest lepsza od ignorancji”<sup>15</sup>.

Ciekawie wygląda prześledzenie zmiany stanowisk pism, które zajmują się książką kilkakrotnie<sup>16</sup>. Liberalny, jak na ówczesne warunki, „Przegląd Kulturalny” w literackim felietonie (cykl „Kontry”) piórem Andrzeja Kijowskiego wpierw bezpardonowo zaatakował Iredyńskiego i przy okazji stan współczesnej literatury. Kijowski w propozycjach Czycza, Stanucha i Iredyńskiego widzi jałową „peregrynację do granicy życia”, wszechogarniającą „niemożność” — działań bohatera, „ja” narracyjnego, „ja” komentującego, wreszcie „niemożność stworzenia formy”. I ta obserwacja służy za uzasadnienie deprecjonującego tytułu felietonu (*Wielki dzień grafomana*): krawędź istnienia jest krawędzią literatury, kwestionowanie wszystkiego poza niezaspokojoną i niezastępowalną „potrzebą pisania” jest znamienne dla grafomanii. I ona „staje się substytutem egzystencji samej literatury”. Jak widzimy, kontra Kijowskiego oparta została na analizie formalnej i sprawnie przeprowadzonym sylogizmie, a surowa ocena stanowi wynik przyjęcia paragombrowiczowskiej definicji literatury i nie odnosi się zupełnie do sprawdzalności propozycji Iredyńskiego. Innym torem idzie recenzja Juliana Rogozińskiego zamieszczona także w „Przeglądzie Kulturalnym” w miesiąc później. Rogoziński podkreśla rzemieślniczą uczciwość Iredyńskiego, odrzuca tym samym dorabiane mu przez — jak pisze — „entuzjastów” znakomite literackie antecedencje. „Normalność zła” w świecie powieści Iredyńskiego ma swoją analogię w literaturze tworzonej po I wojnie (Radiguet, Uniłowski), wzmożona amoralność portretowanej epoki, zdaniem krytyka, związana jest z jej niewspółmierną grozą<sup>17</sup>. Dojrzałość powieści Iredyńskiego osłabiona została przez zbyt ni egoцентризм jej strategii, „samowiedza, nader rzadko równoważy się z wiedzą o innych”.

---

<sup>14</sup> Odnosi to spostrzeżenie także do literatury polskiej: „*Dzień oszusta* odstrzelił także dość daleko od wcale u nas obfitej literatury »lumpa«” (s. 84).

<sup>15</sup> Wypowiedź Lema jest w wielu fragmentach wyraźnie prowokacyjna i ironiczna wobec oficjalnej retoryki, np. „Oczywiście, że nie trzeba mu żadnej stabilizacji, ponieważ on już jest ustabilizowany, tyle że po swojemu” (s. 78).

<sup>16</sup> O gazetach zajmujących się na swój sposób Iredyńskim będzie mowa poniżej.

<sup>17</sup> Przypomnijmy, że jest to czas konfliktów wokół Kuby, Berlina oraz galopującego wyścigu zbrojeń.

W trzy miesiące po wcale entuzjastycznym tekście Grochowiaka „Nowa Kultura” stopniowo zmienia ton. Wpierw autor przeglądu prasy wyrzuca Lemowi, że nabrał się na mistyfikację Iredyńskiego i książkę potraktował zbyt serio. W następnym numerze pismo idzie znacznie dalej — tytuł tekstu Wacława Sadkowskiego (*Pocieszni wykwintnisie*) sytuuje go w stylistyce prasowego donosu. Sadkowski, cytując jedynie fragmenty eseju Lema, tworzy jednocześnie (zresztą zgodnie z poetyką gatunku) donos na „określoną” grupę (sugestia wyraźnie dotyczy nie tylko Lema i redakcji „Twórczości”): „Nikczemność bohatera Iredyńskiego zafrapowała patronów jego prozatorskiego startu”. Tak brzmiący początek tekstu dalej już mogą wypełniać tylko inwektywy: „proza uchybiająca podstawowym założeniom pisarstwa; [...] nieświetna stylistycznie, operująca łatwymi efekcikami; [...] naiwnie przyjęta inspiracja najzapewniej [sic! — Z.M.] z drugiej ręki; [...] znudzenie pociesznych wykwintnisiów uczynili sprawą już nie prywatną; [...] kokieśliwie<sup>18</sup> powtarzanie chwytów, które się spodobały”.

„Życie Literackie” natomiast już od początku zajmuje się Iredyńskim w karcącym tonie i w zasadzie nie przebiera w środkach. Wpierw w satyrycznej nocie autor *Żywocika Literackiego* drwi z artykułu Grochowiaka: „myśmy w tym fenomenie filozoficznym zobaczyli zarzyganego pętaka, jednego z tych, na widok których zdumiewa nas najwyżej nieobecność w jego pobliżu jakiegoś milicjanta; ale cóż, może my jesteśmy tylko podludzie?”<sup>19</sup> W dwa tygodnie później piórem Alicji Lisieckiej (I) książka również została potraktowana dość bezceremonialnie: „rzecz w tym, że w tej dobrze napisanej, pomysłowej stylistycznie, tryskającej talentem książce, autor nie ma nic do powiedzenia”<sup>20</sup>. Tu Lisiecka zestawia znaną już listę „zbuntowanych”<sup>21</sup>, by stwierdzić, że „oszust”, w odróżnieniu od tamtych, żyje w świecie pozorów: „jego »wyzwolenie« jest tylko bezmyślną błazenadą”. „Trzeba dorosnąć” — takim politruckim pouczeniem kończy Lisiecka, dodając, że inaczej zaprezentowany przez Iredyńskiego kształt buntu „stanie się [...] największym oszustwem naszej młodej literatury”. Ponownie książka Iredyńskiego zostaje wywołana w tym piśmie przez przeglądającego prasę Józefa Maślińskiego<sup>22</sup>. Jego zdaniem, wypowiedź Iredyńskiego to nie żadna „faktografia moralno-obyczajowa” (jak chce Lem), lecz przymierzanie cudzych masek („marzeniowe zabawy chłopięce”). Jak widać, „Życie Literackie” starało się

<sup>18</sup> Jak widzimy, stylistyka Sadkowskiego „zapłodniła” także Wilhelmiego.

<sup>19</sup> *Żywocik Literacki*. „Życie Literackie” 1963, nr 5, s. 12.

<sup>20</sup> W podobny sposób rzecz ujmuje Beata Sowińska w „Życiu Warszawy”: „rodzi się w nas obawa, że czytelnik może to skwitować jedynie wzruszeniem ramion”.

<sup>21</sup> Uzupełnia ją jeszcze o bohaterów książek Perzyńskiego, Tyrmanda, Salinger.

<sup>22</sup> Przy okazji pojawienia się tekstu Lema i dyskutującego z nim Kisiela. Dawny żagarysta przyznaje rację (aczkolwiek niechętnie) Kisielowi, piszącemu w swoich felietonach o Iredyńskim i Lemie w kontekście kultury masowej. Szerzej o tekstach Kisiela poniżej.

Iredyńskiego konsekwentnie „upuścić”<sup>23</sup>, chociaż... następny tekst Lisieckiej (*Seks, anarchia, literatura*) znaczył dla Iredyńskiego coś znacznie gorszego. Lisiecka (II), pisząc o zjawisku, które w tamtych latach określone zostało jako „czarna literatura” (wymienia kolejno: Iredyńskiego, Nowakowskiego, Brychta, Mikołajka, Czyczka), stwierdzała (a w zasadzie donosiła):

[...] solidaryzują się ze swoimi knajackimi bohaterami, z bandą lumpów, waluciarzy, rzezimieszków i pijaków, zboczeńców i sadystów, którzy wypełniają karty ich książek.

s. 5

[...] Przeciw komu i czemu [...] skierowana jest „filozofia chłopców spod kiosku z piwem”, wypełniająca książki owego pokolenia?

s. 9

[...] W sąsiedztwie krytykowanych ostro utworów Brandysa, Czeszki, Andrzejewskiego, ba, *Medalionów* Nałkowskiej, publikowaliśmy pochwalne hymny na cześć Iredyńskiego i Czyczka.

s. 9

Tekst, w wymowie jednoznaczny, został na dodatek omówiony (z obszernymi cytatami) przez Ryszarda Matuszewskiego w lipcowym numerze „Nowych Dróg”. W tym oficjalnym periodyku KC PZPR krytyk „postawił pryncypialne” wnioski:

Można wprowadzić [...] być optymistą, ufającym, że np. talent Iredyńskiego „okrzepnie, myśl przefermentuje, a instynkty... ulegną sublimacji”, ale obawiam się, że w chwili obecnej sama ufność tu nie wystarczy. Potrzebna jest także właściwa ocena i orientacja, gdzie leży źródło tendencji, które stają się rzeczywiście niebezpieczne przez swoją częstotliwość i obsesyjność<sup>24</sup>.

s. 113

\* \* \*

Jak już wspomniano, ważnym głosem w „sprawie Iredyńskiego” były wypowiedzi Stefana Kisielewskiego, które ukazały się na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Krakowskie pismo bardzo wcześniej zareagowało na *Dzień oszusta* felietonem Spodka — Marka Skwarnickiego, ale — jak się wydaje z dzisiejszej perspektywy — był to głos niefrasobliwy i powierzchowny<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Maśliński kończy w znamienity sposób: „Skąd ten infantylizm [...] czym i jak to kiwanie palcem w bucie zastąpić ku pożytkowi naszej małej stabilizacji kultury masowej etc., etc.”.

<sup>24</sup> Matuszewski w tej partii wypowiedzi posługuje się cytatem z *Uwag o polskim współczesnym dramacie, filmie i repertuarze* J.A. Szczepańskiego („Kultura” [Warszawa] 1963, nr 1).

<sup>25</sup> Stylistyką wypowiedź Spodka przypomina późniejsze ataki partyjnych gazet: „Czytając *Dzień oszusta*, wchodzimy w sferę schizofrenii, choroby odznaczającej się m.in. zani-

Kisiel zresztą posądził go zaraz o „niezrozumienie” i zaprzeczył — nawiązując do tytułu tekstu Spodka — by ta książka była kiczem. Jak pisał dalej: „nie są to również, jak chce Stanisław Grochowiak »męki nadczłowieka« — jest ta proza”, jego zdaniem, zbyt „naskórkowa”. Kisiel oczywiście nie byłby sobą, gdyby nie włożył kija w mrowisko, gdyby stając po stronie Iredyńskiego (określił przy tym jego książkę jako... „nudnawą”), nie prowokował Wilhelmi (nicuje początek jego felietonu<sup>26</sup>), gdyby nie spierał się nawet z broniącym młodego pisarza Lemem:

[...] o ile nudnawa książka Iredyńskiego na pewno nie skłoni nikogo do nihilizmu, o tyle studium Lema mogłoby: bo gromadzi subtelniejsze niż sama książka argumenty i rozważania. U Lema, w otocze intelektualnej, wygląda to zachęcająco. He, He! [...] Sztuka to jednak nie życie, kolego Lem.

I te dwa głosy (Lema, a szczególnie Kisielewskiego) wywołały charakterystyczne w tonie dla propagandy lat sześćdziesiątych bezpardonowe ataki niewiele mające już wspólnego z literaturą (co ciekawe, były to ataki gazet pozawarszawskich — katowickich „Dziennika Zachodniego” i „Trybuny Robotniczej”, oraz „Tygodnika Demokratycznego” — organu sojuszniczego względem PZPR Stronnictwa Demokratycznego). W wypadku tego pierwszego pisma wystarczy przywołać same tytuły wystąpień Bolesława Surówki (*Literatura spod ciemnej gwiazdy. Panowie szkoda papieru!*; *Patroni bohatera „absolutnie nikczemnego”. Konsekwencje znudzenia literaturą*<sup>27</sup>), by uświadomić sobie ich ton. Właśnie hasłowość tytułu, a nie merytoryczne argumenty posiadały w tych tekstach największą siłę rażenia. W równoległe ukazujących się tekstach w „Trybunie Robotniczej” (tutaj również znamienne tytuły: *Młodość i grafomania*; *Niedobra zabawa*) Arnold Mostowicz (I) stwierdził na przykład, iż poprzez fakt, że książka Iredyńskiego była szeroko omawiana „sprawa traci już swój czysto literacki charakter i staje się sprawą społeczną”. Ten pogląd dał mu oczywiście podstawę do dydaktycznych połażanek w rodzaju:

---

kiem wyższej uczuciowości w człowieku. *Dzień oszusta* nadaje się więc nie do przemyslenia, ale do leczenia. Obywatele nie dajmy się zwariować!”.

<sup>26</sup> Wilhelmi w felietonie *Konflikt czy szaleństwo* pisze: „Wszystkie nasze zachowania posiadają w sobie element konwencjonalny. Każdym słowem, każdym gestem realizujemy jakieś normy [...]. Zdarzają się jednak sytuacje, kiedy człowiek odczuwać zaczyna określone normy jako dotkliwy ciężar. Odrzuca je i zastępuje nowymi. [...] Anonimowy bohater tej książki odznacza się właśnie swoistą alergią na konwencjonalność własnych zachowań”. Kisiel z kolei w *Iredyński, czyli gest konwencjonalny* twierdzi: „Moim zdaniem książka *Dzień oszusta* to GEST KONWENCJONALNY, gest uświęcony starą tradycją literacką, gest niemal hieratyczny”.

<sup>27</sup> W tym drugim z artykułów Surówka bezceremonialnie obchodzi się z Lemem i Kisielem, przytaczając „tezy” Sadkowskiego.



Nadmierne wczytywanie się w modne obecnie na Zachodzie wzory literackie doprowadza pisarza do stanu, który wymaga leczenia (I). [...] Nie można chyba rekomendować czytelnikowi złej literatury i wmawiać mu, że wałkoń i pijaczyna jest swoistym bohaterem naszych czasów (I). [...] u nas przywiązujemy dużą wagę do funkcji wychowawczych literatury (II).

Z zamieszczonego w „Tygodniku Demokratycznym” felietonu Krzysztofa Janowicza *Obrońca konwencji* (tytuł aluzyjnie zahacza oczywiście o Kisiela) wystarczy przytoczyć tylko rozpoczynającą tekst tezę:

Ireneusz Iredyński [...] popełnił powieść *Dzień oszusta*. Jest to jedna z najobrzydliwszych (nie pod względem formalnym) powieści, jakie wyszły w naszym kraju na przestrzeni ostatnich 18 lat.

To samo pismo w trzy miesiące później, w numerze z sierpnia 1963 roku (a więc już po lipcowym plenum KC i po tekście Matuszewskiego z „Nowych Dróg”), zamieszcza artykuł Andrzeja Walickiego: *Niebezpieczne symptomy*. To chyba ostatnia prasowa wypowiedź na interesujący nas temat w owym roku. Co znamienne dla tej wypowiedzi to fakt, iż autor napisał ów tekst, by zaprezentować tezę, która zdominowała niedawną naradę partyjną („Uchwały XIII Plenum KC PZPR stanowią niewątpliwie poważną pomoc w przewyciężaniu niepokojącego zjawiska, jakim stała się część naszej literatury”). Najwyraźniej posiadał znajomość tekstów literackich, o których mówi, z drugiej ręki (jego streszczenie *Dnia oszusta* roi się od błędów!), a zasób wiedzy o zjawiskach literackich tamtych lat odziedziczył po tekstach Wilhelmiego, Lisieckiej, Sadkowskiego czy Matuszewskiego. Książka Iredyńskiego jako jedyna jest przywołana z tytułu, a jej autor gra w tekście rolę „czarnego luda” (poza autorem *Dnia oszusta* wymienieni są, chyba właśnie za Lisiecką: Nowakowski, Brycht, Czycz, Mikołajek). Walicki konkluduje:

Nie ulega, wydaje mi się, wątpliwości, iż taka literatura nie jest odbiciem współczesnego życia, lecz jest jego karykaturą. Groźną karykaturą. Sugeruje fałszywy obraz społeczeństwa, stwarza niebezpieczny typ „bohatera”. Jeśli literatura powinna odgrywać rolę wychowawczą (a z pewnością powinna i odgrywa), to nie można się pogodzić z taką rolą „wychowawczą”. Czy bohaterowie różnych *Dni oszusta* i podobnych pozycji mają stanowić przykład godny naśladowania?<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Pojawi się w tym tekście, pisanym przecież według typowej jeszcze dla stalinizmu matrycy, wzorzec pozytywny: „Są oczywiście chlubne wyjątki. Obok wielu innych, twórczość młodego pisarza Józefa Lenarta, na przykład, posiada, obok bezspornych walorów formalnych, nieoceniony walor zaangażowania. [...] Jego proza posiada nie mniejszą siłę



Można na końcu zapytać o samego Iredyńskiego — był najwyraźniej bezradny wobec tej nagonki — weszła ona zresztą na obszary odległe od *stricte* artystycznych. W ankiecie dla redakcji „Współczesności” na kilka miesięcy przed aresztowaniem mówił:

*Dzień oszusta* wzbudził wiele nieporozumień; to, co w moim przekonaniu miało być odczytane jako przypowieść o pewnej, specyficznej postawie, zostało przyjęte przez niektórych krytyków jako historyjka afirmująca dosyć żałosne życie niezbyt sympatycznego indywiduum; to, co w moim przekonaniu miało być ilustracją skrajnej obcości, zatracenia się w mistyfikacji, co miało być tragiczne, mimo że sam bohater nim nie był, zostało odczytane jako sławienie wszelkich postaw amoralnych a raczej antymoralnych, jako sławienie rozpasania seksualnego, braku uczuciowości itd. Był okres, iż cieszyłem się, że adwokaci broniący morderców nie powoływali się na moją książkę, jako podręcznik ich klientów. [...] pisarz to dziś po prostu intelektualista zajmujący się jednym lub wieloma z rodzajów literatury. Jako intelektualista tkwi w środku polityki, prądów umysłowych, sporów estetycznych. Tkwi jako widz. Jego głos jest głosem doradczym. W sprawach zasadniczych jest bezbronny. Jest nagi. Tarczą jest jego widzenie świata, tarczą jest jego artyzm<sup>29</sup>.

\* \* \*

Słowo „mystyfikacja” — definiujące zarówno strategię pisarza, jak i filozofię życiową głównego bohatera — ma w kontekście tego tekstu znaczenie szczególne. Sztuczność i umowność kreacji prezentowanego mikroświata w oczywisty sposób podkreśla tytuł utworu, ale nie jest to jedyny wyraźny sygnał. Również motto uprzedza, że bohater, którego za moment spotkamy, nie będzie z krwi i kości, ale raczej z pozorów, zmyśleń i autokreacji:

Chodzą po świecie zacne ludki  
wampirki z ciałkiem w gabardynie  
najpierw wążają niezabudki  
a potem gracko na nie pluja  
i zaraz krzyczą o swej winie<sup>30</sup>

DO, s. 6

---

wyrazu, niż proza przedstawicieli czarnej literatury. A równocześnie jest to twórczość, która posiada pełne zalety literatury wychowawczej. W najlepszym tego słowa znaczeniu”.

<sup>29</sup> I. Iredyński: *Ankieta* [*Ankieta „Współczesności” nt. własnej drogi twórczej pisarzy i ogólnych perspektyw literatury polskiej*]. „Współczesność” 1964, nr 17, s. 6.

<sup>30</sup> Wszystkie przywołanie z *Dnia oszusta* fragmenty opatruję skrótem DO i lokalizuję przez podanie numerów stron za wydaniem: I. Iredyński: *Dzień oszusta*. W: Tegoż: *Ciąg*. Kraków 1982, s. 5—112. Zacytowany wiersz, przytoczony jako motto powieści, jest autorstwa Krystyny Ferens.

Motyw wampiryczności głównego bohatera przejawia się nie tylko w bezdusznym wykorzystywaniu innych dla własnych celów czy fanaberii, ale także w hodowaniu następców, zarażaniu ich swoją manierą (postać Leszka).

Zanim jednak skupimy się na postaciach, warto zauważyć, że całe opowiadanie ujęte jest w wyrazistą ramę kompozycyjną — akcja toczy się od zmierzchu do zmierzchu, a koniec historii stanowi powtórzenie sytuacji wyjściowej.

[...] patrzyłem na dobrze znany mi widok: narożnik kamienicy i rozciągnięty na wysokości pierwszego piętra przewód telefoniczny. [...] Patrzyłem teraz na rozsypane giewonty, przez chwilę wydawało mi się, że układają się jak kreski w chińskich lub japońskich znakach [...]. Patrząc na oleodruk zauważyłem, że czako jest nieforemną plamą fioletu. Dzięki temu zdałem sobie sprawę, że jest zmierzch.

DO, s. 6—7

Patrzyłem na dobrze znany mi widok — narożnik kamienicy i rozciągnięty na wysokości pierwszego piętra przewód telefoniczny. [...] Patrzyłem teraz na rozsypane giewonty, przez chwilę wydawało mi się, że układają się jak kreski w chińskich lub japońskich znakach [...]. Spoglądając na oleodruk zauważyłem, że czako jest nieforemną plamą fioletu. Dzięki temu zdałem sobie sprawę, że jest zmierzch.

DO, s. 111—112

Z jednej strony, ten paralelizm kompozycji podkreśla powtarzalność, przewidywalność sytuacji, typowość opisanych 24 godzin, z drugiej jednak powstaje wrażenie, jakby cała opowieść, mieszcząca się między jednym a drugim zmierzchem, została wymyślona przez leżącego w półmroku na łóżku bohatera. Czyżby podwójna mistyfikacja? Czytelnik, który podążył za narratorem w nieprawdopodobnie płaski świat zaludniony przez postacie pozbawione głębi i indywidualności, istniejące jedynie jako symbole określonych typów czy postaw, czytelnik, który w końcu temu narratorem zawierzył, staje zdezorientowany wobec ściany z oleodrukiem i rozsypanych papierosów.

Opowieść snuta w *Dniu oszusta* obsesyjnie skupiona jest wokół głównej postaci. Tak naprawdę jest to jedyny bohater historii, być może — historii, którą sam wymyślił. W opisywanym świecie mało co go zaskakuje. Jego ranga jest zupełnie inna niż pozostałych postaci; on wpływa na wydarzenia, prowokuje zachowania, przewiduje sekwencję wypadków, zgaduje słowa, zanim zostaną wyartykułowane i antycypuje gesty, nim ktokolwiek je wykona.

Odbyło się tak, jak przewidziałeś.

DO, s. 12

Wiesz, że on lubi tego rodzaju słownictwo i z przyjemnością dostrze-  
gasz, że odstawił piwo i przypatruje ci się z miną, mającą oznaczać za-  
ciekawienie.

DO, s. 56

Wiesz dobrze, jakie wrażenie sprawia użyta w odpowiednim mo-  
mencie liczba mnoga.

DO, s. 42

Przygotowujesz się. Obmyślasz całą inscenizację. Określisz nią sie-  
bie. Ma się rozumieć, że dla niego. Tego podstarzałego mężczyzny  
w ciężkim ubraniu. On cię zapamięta — masz przynajmniej taką na-  
dzieję. Wymyślisz coś w jego stylu.

DO, s. 24

Żałujesz, że nikt nie wie o twojej grze. Przypominasz sobie jej prze-  
bieg i miło ci jest sunąć dłonią po wypolerowanej poręczy.

DO, s. 54

Pozostałe postaci pełnią funkcję statystów, co najwyżej aktorów epi-  
zodycznych. Pojawiają się jako głosy w telefonie, obsada obmyślonych  
i wyreżyserowanych przez głównego bohatera scenek rodzajowych, przed-  
mioty jego krótkotrwałego zainteresowania. Istnieją przez nadane im ety-  
kiety, podobieństwo do kogoś albo dzięki temu, że odbijają cechy lub  
zachowania innych. W świecie oszusta brak jest uczuć, mimo padają-  
cych niekiedy deklaracji czy pijackich łez. Postaci są papierowe, pozba-  
wione emocji, a przez to nudne. Śmiertelnie nudne dla opowiadającego,  
nawet jeśli reprezentują potencjalnie interesujące typy — bohaterów z pół-  
światka, kobiety po przejściach, gospodynie domowe uwiedzione przez  
magię „sztuki”. Jak zauważył Lem, bohater jest poza zasięgiem zrozu-  
mienia, krytyki czy kpiny innych postaci — nie da się mu „zrobić gęby”,  
ponieważ sam — jako dysponent reguł przedstawionego świata — żon-  
gluje nimi w dowolny sposób.

Ten mikrokłamca odparowuje każdą próbę określenia go czy choć-  
by jednoznacznego osadzenia w wytwarzającej się dopiero sytuacji przez  
dorobienie sobie, a wskutek tego i jej, fałszywego miana<sup>31</sup>.

Konstrukcji bohatera zdystansowanego wobec innych, znudzonego, sto-  
jącego obok, odpowiada sposób dwupoziomowego ukształtowania narracji.  
Narrator pierwszoosobowy opisuje przede wszystkim powierzchnię świata,  
zachowania postaci głównie w warstwie poddającej się behawioralnej obser-  
wacji. Motywacje głównego bohatera, introspekcje, reminiscencje prawdzi-  
wych lub urojonych zdarzeń i uczuć, prezentowane są w drugiej osobie.

---

<sup>31</sup> S. Lem: *Miniatura nihilisty...*, s. 75.

Ten „drugi” — głos wewnętrzny bohatera, dybuk — wie więcej, więcej spostrzega, objaśnia, uzasadnia.

Odwrociłem głowę. Patrzyłem na płaszcz Moniki z dwoma fałdami od kołnierza do rękawów. Potem znowu spojrzałem na jej twarz. [...] Cieszysz się teraz, że wykształciłeś w niej wrażliwość na twoją ułomność. [...] Będziesz robił miny i aluzje.

DO, s. 11

Pochyliłem się nad niklowym kontuarem. Dostrzegłem swoje odbicie, zniekształcone w okolicy brody przez podobiznę kieliszka. [...] Siedzisz wpatrzony w kieliszek i z satysfakcją myślisz o letnich miesiącach ubiegłego roku.

DO, s. 27

Nie dajmy się jednak zwieść — figura drugoosobowego narratora („ty” jako „ja”) to niekoniecznie sposób na ujawnienie prawdziwych motywacji i uczuć bohatera, raczej kolejna warstwa mistyfikacji, niosąca sprzeczne przekazy:

Myślisz o letnim wypoczynku. Rzeczka, piasek, dużo jedzenia. Uświadamiasz sobie, że wakacje, wyjazdy do nieznanej miejscowości to dla ciebie jedyna forma romantyzmu. [...] Od kilkunastu lat nie znosisz bezpośredniego kontaktu z przyrodą. [...] Żałujesz, że nie masz takiej kobiety: ograniczonej i wiernej. Zdajesz sobie sprawę, że nie wytrzymałbyś z nią ani jednego dnia.

DO, s. 109

W wykoncypowanym, zmanipulowanym przez bohatera świecie zdarzają się jednak zakłócenia, pojawia się szczelina, przez którą wdiera się realność, a potencjalnie mogłoby przeniknąć uczucie. Mowa o spotkaniu z dziewczyną Jerzego i jej śmierci, która wykroczyła poza scenariusz przygotowany przez bohatera.

W banalnym, przewidywalnym entourage’u, dziewczyna pojawia się jako postać niepokojąca, wykraczająca poza przypisaną jej przez bohatera rolę, a przez to stwarzająca zagrożenie zdemaskowania jego mistyfikacji. Zwróćmy uwagę, że między dziewczyną a bohaterem istnieje, androgyniczne niemal, podobieństwo oparte na zamiłowaniu do manipulowania ludźmi.

Odczuwasz podziw dla tej dziewczyny; zastosowała wobec ciebie metodę taką, jaką ty stosujesz wobec innych. Jednocześnie jesteś zdumiony. Po chwili zdumienie przechodzi w złość. Zderzasz się z grubą kobietą; mówisz „przepraszam” i jesteś przekonany, że dziewczyna Jerzego byłaby dla ciebie idealną towarzyszką. Kiedy zderzasz się po raz

drugi, tym razem ze staruszką, wiesz, że współżycie z nią byłoby dla ciebie koszmarem. Postawiłeś siebie na jej miejsce i stąd ten wniosek.

DO, s. 86

Postać dziewczyny, stan, w jakim się znajduje, pozwalają na — nie całkiem przypadkowe — wprowadzenie w życie wymyślonego wcześniej konceptu mierzenia się ze śmiercią. Bohater podejmuje temat śmierci najpierw czysto werbalnie, kiedy przypadkowemu towarzyszowi zwierza się w barze: „utopiła się moja dziewczyna” (DO, s. 25). Dalsze etapy to planowanie zabójstwa Moniki za pomocą worka z piaskiem, a potem próba generalna samobójstwa przed lustrem. Śmierć dziewczyny Jerzego wykracza poza ramy inscenizacji przygotowanej przez bohatera, co budzi w nim pewien niepokój, a nawet empatię.

Przypominasz sobie strach, jakiego doświadczyłeś na myśl, że może ci się spod nóg usunąć krzesło; miałeś na szyi pętlę. Chropawy dotyk sznura zapamiętałeś wyraźnie; dlatego właśnie współczujesz przez chwilę dziewczynie.

DO, s. 97

Potraktowany tu załączkowo, za ledwie potencjalnie, temat możliwego uczucia do dziewczyny podobnej do bohatera, pozostawiania jej na pastwę obcych mężczyzn, wreszcie narażania na śmierć — powróci rozwinięty w kolejnej powieści, w *Ukrytym w słońcu*.

## O Ukrytym w słońcu

Specyficzne są losy drugiej mikropowieści Iredyńskiego. Wydrukowana w trzecim numerze „Twórczości” z roku 1963, a więc w kilka miesięcy po ukazaniu się *Dnia oszusta*, zaistniała oczywiście w kontekście odbioru poprzedzającej ją książki. W tej sytuacji, przy tej atmosferze wokół pisarstwa Iredyńskiego, nie dziwi fakt, że na książkowe wydanie *Ukrytego w słońcu* przyszło czekać aż 10 lat<sup>1</sup>. W każdym razie w „Twórczości” zdarzyło się coś szczególnego: prawie połowa owego numeru była poświęcona Iredyńskiemu. A pisały tam równolegle o Iredyńskim pióra bardzo wybitne: Stanisław Lem i Jarosław Iwaszkiewicz. O wielkim szkicu Lema była mowa już poprzednio<sup>2</sup>, natomiast ówczesny prezes ZLP i zarazem redaktor naczelny „Twórczości” kwitował nową powieść młodego pisarza stronicową notą *Czy aby naprawdę?* Można oczywiście nie pamiętać o środowiskowej pozycji Iwaszkiewicza, a nocie przypisać zwykły, odredakcyjny charakter... Ale przecież jest w niej coś więcej. Iwaszkiewicz — dobroduszenie czy prowokacyjnie? — przeczy oczywistemu faktowi („nie jest to jakiś festiwal Iredyńskiego”<sup>3</sup>) i trudno nie dostrzec w tym troski o losy młodego pisarza; kolejnej już, wynikłej z doświadczeń i przeczuć, próby jego „osłony”<sup>4</sup>:

---

<sup>1</sup> Zob. I. Iredyński: *Dzień oszusta. Ukryty w słońcu*. Warszawa 1973. Na potrzeby niniejszego rozdziału odwołuję się do wydania: I. Iredyński: *Ukryty w słońcu*. W: Tegoż: *Ciąg*. Kraków 1982, s. 113—224. Wszystkie przywołane fragmenty opatruję skrótem US i lokalizuję przez podanie numerów stron za tym wydaniem.

<sup>2</sup> W poprzednim rozdziale (*Sprawa „Dnia oszusta”*) omówiony został obszerny tekst S. Lema: *Miniatura nihilisty* („Twórczość” 1963, nr 3, s. 72—84) poświęcony pierwszej powieści Iredyńskiego.

<sup>3</sup> J. Iwaszkiewicz: *Czy aby naprawdę?* „Twórczość” 1963, nr 3, s. 142.

<sup>4</sup> Taką także funkcję pełnił tekst Lema dotyczący tylko *Dnia oszusta*; *expressis verbis* taką intencję zarysowała, omówiona także w poprzednim rozdziale, najwcześniej-

W numerze bieżącym „Twórczości” zamieszczamy interesującą prozę Ireneusza Iredyńskiego oraz cenny esej na temat twórczości tego bardzo młodego pisarza. Nie jest to jakiś festiwal Iredyńskiego. Zdawało się jednak zespołowi redakcyjnemu, że zarówno „long short story” Iredyńskiego, jak i artykuł Lema podkreślają pewne dość charakterystyczne zjawisko — jeżeli nie w życiu naszej młodzieży, to w literaturze, która życie to stara się zobrazować<sup>5</sup>.

W dalszym toku wywodu Iwaszkiewicza dostrzeżemy, podobnie jak w powyższym fragmencie, tony asekuracji; naczelny „Twórczości” zastrzega, by nie uogólniać i nie traktować jako wyjątkowej postawy zarysowanej w prozie „zdolnego pisarza”. Odnosząc się do eseju Lema, Iwaszkiewicz podkreśla jego diagnozę przyczyn rodzących typ postępowania bohatera, ale i uwydatnia element, którego Lem nie dostrzegł w pisarstwie Iredyńskiego: snobizm. Tę chęć olśnienia czytelnika widzi Iwaszkiewicz w powiązaniu z fascynacją najmłodszych pisarzy literaturą amerykańską (w kontekście samego Iredyńskiego wymienia najpopularniejszego z nich: Ernesta Hemingwaya). Mimo tej wady Iwaszkiewicz podkreśla klasę prezentowanego pisarstwa — jest „niezmiernie wartościowe jako dokument [tu znów nuta asekuracji — Z.M.] więcej mówiący o autorze samym niż o jego pokoleniu”<sup>6</sup>.

Jak już zostało powiedziane, *Ukrytemu w słońcu* długo nie było dane zaistnieć w formie książkowej. Licząc tekst Iwaszkiewicza, można mówić tylko o trzech ówczesnych świadectwach odbioru<sup>7</sup>. Niegdysiejszy skamandryta pisał o mikropowieści najwcześniej, ale zapewne nie przewidywał rozmiarów burzy, do jakiej się przyczyni zespół „Twórczości”. Tekst Tadeusza Drewnowskiego jest już wyraźnie na wznoszącej fali negatywnej kampanii (co wcale nie musi oznaczać, że krytyk poddał się działaniom „stadnym”). Drewnowski diagnozuje najnowszą prozę Iredyńskiego w taki sposób, jak gdyby doznał osobistego zawodu i stracił w stosunku do autora wszelkie złudzenia. Krytyka zupełnie nie obeszła odmiennosć znaczeń, jaką niesie forma *Ukrytego w słońcu* i stawia między tą i poprzednią powieścią znak równości. Samozachwyt, kabotynizm i pozerstwo — takie wnioski wypływają z diagnozy Drewnowskiego. Jego zdaniem, wersja bohatera zaprezentowana przez młodego autora zupełnie się artystycznie nie broni:

---

sza z recenzji *Dnia oszusta* pióra Zbigniewa Żabickiego (*Dzień aktora*. „Nowe Książki” 1962, nr 224, s. 1489—1492).

<sup>5</sup> J. Iwaszkiewicz: *Czy aby naprawdę?*...

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Pozostałe teksty to recenzja Tadeusza Drewnowskiego: *Dwa dni oszusta* („Polityka” 1963, nr 16, s. 5) i publicystyczny tekst Henryka Voglera: *Taniec dookoła ołtarza* („Wiatraki” [dodatek do „Faktów i Myśli”] 1963, nr 12, s. 1, 4).



To przede wszystkim autor pada ofiarą własnego oszustwa: z tych peryferii, z tej zabawy nie da się wyprowadzić ani sztuki, ani buntu, które liczyłyby się pod słońcem<sup>8</sup>.

Jeżeli w wypowiedzi Drewnowskiego da się nawet dostrzec element marksistowskiego pryncypializmu („kawały oszusta” jako „ponętna obietnica wolności”), to późniejsza o dwa miesiące wypowiedź Henryka Voglera nosi cechy nagonki, omówionej już w poprzednim rozdziale. Tu zaznaczmy tylko, że były to uderzenia zarzutami najgrubszego kalibru, wprawdzie nie tyle w Iredyńskiego, ile w „adorujące go pewne grupy” — a więc w zespół „Twórczości”. Dla zobrazowania tonu i rangi zarzutów zacytujmy końcowy fragment:

Jeżeli dzisiaj istnieją u nas pisarze i krytycy, którzy zafascynowani talentem — gotowi są natychmiast do odprawiania uroczystej mszy na jego cześć w Towarzystwie Wzajemnej Adoracji [...] jest to dowodem małego poczucia odpowiedzialności nie tylko w ocenach literackich, ale i w ocenie sytuacji historycznej narodu<sup>9</sup>.

Wcześniejsze fragmenty wystąpienia Voglera zrazu zaklasyfikowały utwór Iredyńskiego do kręgu dzieł wrogich, starających się „wbić gwóźdź w skomplikowaną maszynę współczesnych systemów ustrojowych”<sup>10</sup>. Podobnie kuriozalnie brzmiących zarzutów jest oczywiście więcej. Jeden z nich, bardziej dotyczący pola literatury, akcentuje nieaktualność i obcość tego typu utworów: są znakiem wsteczności — naśladowania zachodnich mód literackich. I jeszcze przypomnijmy o głosie Wacława Sadkowskiego utrzymanym w podobnej tonacji, charakterystycznym, akcentującym bliźniaczość obu utworów:

[...] marcowy zeszyt „Twórczości” przynosi jego nowy utwór, pt. *Ukryty w słońcu*, bliźniaczy w założeniu i wymowie wobec *Dnia oszusta*, dzielący z nim wszystkie pisarskie słabości, a w dodatku obciążony rzeczą najbardziej zgubną dla młodego pisarza: manierą, kokietliwym powtarzaniem chwytów, które się spodobają.

Taki „patronat” nie może przynieść podopiecznemu ani też jego poszukującym uznania u luminarzy literatury rówieśnikom niczego prócz szkody<sup>11</sup>.

### Nihilista planuje morderstwo?

Czyżby więc znowu motyw nihilistycznej zbrodni? Tym razem — zaplanowanej? Takie proste zaklasyfikowanie jednak nie znajduje uzasadnienia: są

---

<sup>8</sup> T. Drewnowski: *Dwa dni...*

<sup>9</sup> T. Vogler: *Taniec dookoła...*, s. 4.

<sup>10</sup> Tamże, s. 1.

<sup>11</sup> W. Sadkowski: *Pocieszni wykwintnisie*. „Nowa Kultura” 1963, nr 15, s. 7.

przesłanki, by sądzić, iż istniała jakaś uczuciowo głębsza przyczyna domnianej zbrodni, że bohater tym razem działał — mówiąc językiem prawa — w afekcie. Zanim głębiej wejdziemy w strukturę opowiadania, dodajmy, że w jego labiryncie jakąś nicią wiodącą ku rozwianiu interpretacyjnych wątpliwości może być fakt, że sam Iredyński — jakby przeczuwając przyszłe reakcje — w żartobliwym kontekście używa pojęcia „nihilista”, parodiując przy okazji „organicznikowskie” wątki literatury rosyjskiej<sup>12</sup>. Nawet jeżeli sama zabawa wyświechtanym przez „krytykę nowego typu” pojęciem „nihilizm” nie może być koronnym dowodem na zerwanie z „bohaterem absolutnie nikczemnym”<sup>13</sup>, to zwróćmy przynajmniej uwagę, że jednocześnie autor świadomie, prowokacyjnie, dworuje sobie z różnego autoramentu namiętych jego użytkowników.

W opowiadaniu rzeczywiście okaże się, że bohater pozostawił na torach pijaną dziewczynę, praktycznie skazując ją na śmierć. Samo to działanie — jak się stopniowo dowiadujemy, działanie z premedytacją — było oczywiście skrajnie naganne. Lecz czytanie akcentujące tylko symetryczne odwrócenie poprzedniej fabuły i w zasadzie płaskie powielenie motywu jest zbyt powierzchowne i ułatwione. Czytając uważniej, dostrzeżemy przecież znaczącą odmienność *Ukytego w słońcu*: tu próba zbrodni ma inne uwarunkowania. Trudno je zrazu dostrzec, fabuła opowiadania zamyka się bowiem w konstrukcji grającej skumulowanym czasem (dwanaście rozdziałów tej mikropowieści rozpoczyna się co kilka minut, przedstawiona zostaje jedna godzina z życia bohatera), wyobrażoną akcją ze stopniowanym napięciem oraz puentą, która w kategoriach obiektywnych jest zakończeniem szczęśliwym, ale zaskakująco urwanym. Nie jesteśmy przekonani co do prawdziwości reakcji bohatera. Jego pozorny luz i obojętność maskują chyba zawód, wynikający z rozminięcia się dramatycznej, urojonej wizji z banalnością rzeczywistości. W tym urwaniu, poprzedzonym zhiperbolizowanym opisem katuszy związanych z oczekiwaniem kary tkwi chyba największa słabość opowiadania — czytelnik może czuć się równie rozczarowany jak bohater...

Dokładne rozpisanie „partytury” wszystkich rozdziałów mogłoby wprawdzie pokazać, jak wraz z narastaniem lektury motywy się dopełniają, interpolują wyrwy fabuły powieści. Jednak zastrzeżmy: mechanika tych interpolacji nie tworzy konstrukcji systemowej<sup>14</sup>, działa tu raczej mecha-

---

<sup>12</sup> Zob. US, s. 199—200. Nie trzeba dodawać, że parodią „postępowych” treści utworu rosyjskiego czy radzieckiego Iredyński naruszał odziedziczone po stalinizmie tabu.

<sup>13</sup> Trawestuję tu tytuł jednego z licznych wystąpień „anty-Iredyńskich” katowickiego dziennikarza Bolesława Surówki (*Patroni bohatera „absolutnie nikczemnego”. Konsekwencje „znudzenia literaturą”*. „Dziennik Zachodni” 23 IV 1963, s. 3).

<sup>14</sup> Mam tu przykładowo na myśli inwersyjną konstrukcję *Zazdrości i medycyny* Michała Choromańskiego. Książka ta wprawdzie zrywała z chronologią zdarzeń, ale „narasta-

nizm podświadomych skojarzeń, wygenerowany przez nieregularną amplitudę lęków i samouspokojień bohatera. Dla naszych celów istotniejsze będzie więc omówienie kręgów tematycznych utworu. Bowiem każdy z jego rozdziałów uzupełnia zbiór wydarzeń z niedawnej przeszłości, wspomnień z dzieciństwa i kreacji zdarzeń potencjalnych. Podkreślimy raz jeszcze: nie są one dodawane w porządku, który stanowiłby jakąś figurę — jest równie daleko od porządku linearnego, jak i od jakiegoś conceptualnego zamysłu, który dojrzymy dopiero po ogarnięciu całości. Zaczniemy zatem poznawać opowiadanie inną drogą: od zarysowania tematów obecnych w początkowym rozdziale — tu w zasadzie pojawiły się wszystkie istotne ciągi tematyczne opowiadania. Dawno już odkryto, że początek w sztuce pełni funkcję modelującą całość. W tym pierwszym rozdziale dokładnie w czternaście minut zapoznajemy się z sytuacją i bohaterem. Ta iluzja czasowych segmentów to oczywiście wyrażana wprost sugestia dysponenta reguł.

### „Rozpacz lub zdziwienie”

Pierwsze zdanie pierwszego rozdziału niesie w sobie dwa znaczenia: mówi o bohaterze czekającym na dziewczynę, a zarazem uzasadnia tytuł, w którym trudno nie dostrzec oksymoronu czy paradoksu.

Czekałem na nią przed sklepem z serami; stałem w silnym, popołudniowym słońcu, czując, jak na czole zbiera mi się pot, zimne i ciężkie niby rtęć kropelki.

US, s. 114

Dalszy ciąg rozdziału to obserwacja ruchu przechodniów na ulicy. Bohater jest zdziwiony, że jest on tak intensywny w godzinach pracy — to jakoś trąci publicystycznym donosem. Dostrzega w wypełniających ulice ludzi pewien standard: „takie twarze wymyślają schematyczni karykaturzyści” (US, s. 114). Te spostrzeżenia z kolei stają się podstawą odważnej i jakby wziętej z Witkacego diagnozy socjologicznej: to „wynik pomieszania i zrównania socjalnego” (s. 115). Z takich osób stworzy się synteza uniwersalnego człowieka-manekina: „szare ubranie i pusty owal twarzy, bez oczu, nosa, ust” (US, s. 116).

Ta przerażająca typowość ludzi z ulicy jest jednocześnie pierwszym znakiem osobniczego lęku bohatera; jeden z tych mężczyzn „zdemonizował się” bowiem w milicyjnego prześladowcę. I tu znowu znajdziemy odważne porównanie, wykorzystujące określenie z przestępczej grypsery (‘tajny policjant, ubek’ = ‘pies’):

---

nie” fabuły podporządkowane było modelowi detektywistycznego poznania czy lekarskiej anamnezy. Zbieżność propozycji Iredyńskiego z propozycją Choromańskiego leży raczej po stronie podobieństwa tematów: obie powieści to studia zazdrości.

Ubrany w szary garnitur (w taki upał!) wodził twarzą tuż przy samej szybie, jakby był krótkowidzem, ten ruch kojarzył mi się z obwąchiwaniem czegoś przez psa (tak samo zgięty grzbiet), z tym że był bardziej metodyczny i rzekłbym: uparty.

US, s. 115

Już w tej wstępnej prezentacji bohatera zarysowuje się jego manifestacyjna inność<sup>15</sup>, zademonstrowany jest jego wielowymiarowy „dystans” wobec osobnika „konwencjonalnego zarówno w upale, jak i w szklistym powietrzu zimy” (US, s. 116).

Następny fragment to już próba przybliżenia czytelnika do formalnych reguł opowiadania. Pojawiają się określenia dotyczące sytuacji podmiotowej: „podwójna świadomość”, „autoanaliza” (US, s. 117). Mamy wreszcie praktyczny przykład zastosowania tych sposobów narracji:

Zdawało mi się, że w tej chwili patrzę na kogoś uśmiechającego się, kto stoi obok mnie.

US, s. 117

I teraz, od tego momentu, pojawia się w narracji powieści cała gama różnorodnych odmian czasowników określających sytuacje retrospekcji, fantazji, procesu myślowego: „wyobraziłem sobie”, „myślałem”, „widziałem siebie”, „to będzie tak” i tym podobnych.

Tak rysująca się podmiotowa gra odsyła nas do dwóch porządków. Ważniejszy wiąże się z pojawiającym się raz po raz i stopniowo narastającym w miarę rozwijania się opowieści lękiem bohatera. W pierwszym rozdziale lęk ten ujawnia się choćby w podmiotowej interpretacji rysunku dziewczynki notorycznie pytającej bohatera o godzinę<sup>16</sup>:

[...] ręce tego stwora rozłożone były w geście rozpaczny lub zdziwienia. Taki dialog: „Ładne.” „To pan.” „Aha...”

US, s. 118

Ten gest z infantylnego konterfektu zinterpretuje bohater jako „ruch ostatni i ostateczny” (US, s. 118), a sam moment zmazania rysunku przez

<sup>15</sup> W porównaniu z *Dniem oszusta*, o bohaterze wiemy znacznie więcej. O arkadyjskim dzieciństwie i kompleksie ojca, który swoim pojawieniem się po latach przerwał tę idylę, będzie jeszcze mowa. Rysuje się tu portret bohatera jako wybitnego artysty-scenografa. Niestety (niestety dla czytelniczej pewności), nie wiemy, czy fragment, w którym butnie sam się prezentuje jako jedyny prawdziwy artysta w kręgu ludzi sceny, z jakimi współpracuje, jest retrospekcją czy też marzeniem o laurze artysty dotychczas niezrealizowanego. Wiemy natomiast, że w czasach młodości był malarzem i rzeczywiście należy do środowiska artystyczno-inteligenckiego. I... temuż środowisku z lubością rozdaje razy.

<sup>16</sup> Służy to także celom formalnym: wewnętrznej segmentacji rozdziału. Zauważmy, że ten rozdział obejmuje „najdłuższą” część z opowiedzianej godziny.

dziewczynkę zasugeruje mu dokonanie — skierowanego przeciw niemu — rytuału magii sympatycznej. Bohater odczuje nagle mdłości (dokładnie powie: „nagle zrobiło mi się niedobrze”; US, s.118) i ten kilkakrotnie doskwierający w istotnych momentach akcji stan (w końcu nazwany wprost „mdłościami”) odsyła czytelnika nie tylko do stanów lękowych bohatera, będących kością tej fabuły, ale i do porządku ponadfabularnego. Można przecież w tym fragmencie zauważyć inspirację motywem z powieści *Mdłości* J.P. Sartre’a; sama zaś sytuacja refleksji, ale i maligny „w pełnym słońcu” odsyła także do *Obcego* A. Camusa<sup>17</sup>. W tak zarysowanej linii inspiracji nie ma chyba przypadku — refleksja egzystencjalna była wówczas w modzie, a obaj prozaicy niedawno zaczęli się pojawiać w polskim obiegu literackim. W powieści Iredyńskiego znajdziemy choćby takie dywagacje o ucieczce w metafizykę czy o absurdzie egzystencji:

Oparty o rozgrzany mur chciałem uchwycić tę jedną chwilę, która jest skrótem życia, nie, całym życiem, chciałem koniecznie uwierzyć w mit tworzony przez ludzi tak samo jak ja wstrząsających się na myśl o umieraniu, oszukujących samych siebie twierdzeniem, że jest chwila, gdy jednoczymy się z przyrodą, całym światem w jedną całość, i to w pełni tego świadomi. Nienawidziłem tego chłopca za to, że przeżywa coś, co się musi zakończyć, i dopiero po chwili zorientowałem się, że jest to mój lęk przed śmiercią, wywołany przypadkowymi mdłościami i nic nie znaczącym faktem, że dziecko zmasało butem mój nieudolny, a jednak prawdziwy w swej anonimowości konterfekt.

US, s. 119—120

To przecież sedno problematyki filozoficznej tamtych lat: bohater ma oczywiście świadomość egzystowania w teatrze życia (abstrahujmy od teatralności jego zachowań), ale i zarazem uwiądu *sacrum*, a nawet deskralizacji rzeczywistości. Czy mamy więc tu do czynienia z obrazem kompletnej degradacji wyższych wartości? Zapewne nie. Bohater przecież wierzy w swą sztukę, kocha. Z tym jego światem wewnętrznym zderza się obraz atakującej zewsząd kultury popularnej. Tu pokazanej pod postacią wytworów ikonicznych i produkcji piosenkarskich.

Następny fragment to już wyraźne określenie relacji ze światem zewnętrznym. Bohater rozpoczyna grę z „innym”:

Czekałem na nią sześć minut stojąc w słońcu przed sklepem z serami, stałym miejscem naszych spotkań, i teraz zachowywałem się tak, jak ma się zachowywać mężczyzna czekający na spóźniającą się kobietę-

---

<sup>17</sup> Trudno w fabule dostrzec jednak „poważne” (analogiczne) potraktowanie motywu mdłości czy buntu fizjologii przeciw słońcu. U klasyków literackiego egzystencjalizmu te figury oznaczały reakcję na trwogę istnienia czy nieprzystawalność świata i człowieka.

tę (nerwowe ruchy głową, spoglądanie na zegarek, potem nagły bezruch i zapatrzenie).

US, s. 120

Ma więc bohater świadomość istnienia publiczności; dosłownie mówi o „uderzeniu” obecnością „człowieka o zachowaniu psa” (US, s. 121). Dialog z dziewczynką, jaki następuje potem, wskazuje na postępujące rozchwianie emocjonalne bohatera. Kolejny rozmazany rysunek dziewczynki nie wywołuje już mdłości, lecz atak słownej agresji:

— A to jest pan — wskazała na rysunek. I po chwili go wolno rozmazując pantofelkami: — A teraz już pana nie ma.

— Mogłabyś umyć swój pysk — powiedziałem patrząc, jak niknie pod jej stopą rysunek, identyczny z poprzednim.

US, s. 121

Dalsza rozmowa z dziewczynką kończy się niedopowiedzeniem, gdyż bohater znowu zaczyna obserwować mężczyznę w szarym garniturze, a to wywołuje eskalację zdenerwowania i przeradza się w galopadę katastroficznych wizji wyobraźni. Ten stan, uzewnętrzniający się choćby wisielczym śmiechem, za moment będzie pokrywany pozorowaną i reżyserowaną naturalnością<sup>18</sup>. Wahadło emocji przesunie się zaraz w stronę neutralną i w następstwie tego w kręgu odczuć bohatera pojawi się zwykły zgiełk otoczenia, by gwałtownie ulec wyciszeniu — „prześladowca” znów znajdzie się w polu uwagi:

I cisza.

Mężczyzna w szarym ubraniu też się zatrzymał. Wyjął z kieszeni papierosy (poznałem to po ruchu; zapalił. Dalej jednak nie widziałem jego twarzy) i stał nieruchomy; spokojny, pionowy akcent wśród spieszących się ludzi.

US, s. 123—124

Ten niecały kwadrans kończy się poszukiwaniem budki telefonicznej. Z następnego rozdziału dowiemy się, że bohater będzie bezskutecznie dzwonił do Joanny.

---

<sup>18</sup> „Wyobraziłem sobie moją głowę, gdyby się znajdowała w czasie strzelania na miejscu dekoracyjnej dziury [...]. Śmiałem się głośno i długo (kilka kobiet wchodzących do sklepu zatrzymało na mnie swój wzrok trochę dłużej, niż to przyjęte), gdyż (nie wiem, ile czasu to trwało) przez chwilę naprawdę byłem rozwalony kula karabinową” (US, s. 122); „Oblizując słone wargi wiedziałem, że w spojrzeniu tych kobiet, w ich twarzach było zaciekawienie, jakim nasi przodkowie obdarzali linoskoczków i innych komedianów, i poczułem się jak kuglarz, który wie, że jeden z jego numerów jest wprawdzie dobry, lecz zbyt reżyserowany” (US, s. 123).

## Niedawna przeszłość, dzieciństwo i kreacje zdarzeń potencjalnych

Zwróćmy uwagę, jak układają się w powieści elementy fabuły związane z trzema istotnymi kręgami tematycznymi.

O lęku bohatera już mówiliśmy i jeszcze wrócimy do tego tematu pod koniec rozdziału. Tu zaznaczmy, że wywodząca się z niego kreacja zdarzeń potencjalnych jest zarazem budowaniem postawy asekuracji i rodzajem psychicznej przeciwwagi dla narastającej traumy.

Motywnie niezwykle w powieści istotnym jest motyw dzieciństwa i dorastania bohatera. Stanie się on zresztą pożywką dla działań legendotwórczych: piszący o Iredyńskim w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a szczególnie piszący o nim po jego śmierci, traktować będą te fragmenty fabuły *Ukrytego w słońcu* jak autobiograficzne wyznania. Powiedzmy tylko, że nie były to działania w pełni uprawnione.

Wróćmy do wspomnianego motywu: mimo że w pierwszym rozdziale nie dostrzeżemy wspomnień z dawnej przeszłości, to jednak bohater obserwujący zagadującą go dziewczynkę zaprezentuje się jako osoba przenikliwie obeznana ze światem dziecięcych lęków. Przy tym typ dywagacji, jakim się oddaje, nie zaskarbi mu czytelniczej przychylności. Wprost przeciwnie — czytelnik zastanowi się nad okrutną bezwzględnością jego sądów; zrodzi się pytanie o ich genezę. Może — wraz z postępującą lekturą — usprawiedliwi go fakt, że niegdyś sam doświadczył brutalności dorosłych? Poniższy fragment jest istotny dla charakterystyki opowiadającego, bowiem zostanie wypowiedziany na samym początku jego autoanalizy:

[...] zdawało mi się, że w tej chwili patrzę na kogoś uśmiechającego się, kto stoi obok mnie. Uśmiechałem się z archaicznego wyrażenia tego brudnego grubaska (a jednak był w niej wdzięk; nie jest prawdą powszechna opinia, że każde dziecko jest urocze. Są nimi jedynie dzieci brzydkie; piękne, małe lalki w przeciwieństwie do pięknych dorosłych nie wzbudzają żywszych uczuć, patrzę na nie jak na wytwory dobrej firmy zabawkarskiej lub kosmetycznej, krzywda im uczyniona nie sprawia wrażenia, jest podobna do zwichnięcia nogi celuloidowej panience lub do zmydlenia lazurowego misia), z tego „czy aby na pewno” i w gruncie rzeczy normalnego życzenia (nie odczułem tu surrealistycznego zestawu): szczęśliwej drogi. Tak przeżyłem chwilę podwójnej świadomości i kiedy przestałem się uśmiechać, spostrzegłem (wiedziałem o tym przez cały czas), że mężczyzna w szarym ubraniu stoi przed kioskiem i czyta gazetę [...].

US, s. 117

Dwa inne fragmenty dotyczące dzieciństwa (to one tak zainteresowały piszących o Iredyńskim) pojawiają się na zasadzie reminiscencji wywołanej niedawnym zdarzeniem: gdy bohater stanie w obronie maltretowanego



chłopca, to przypomni mu się sytuacja z czasów, gdy sam był gnębiony przez stosującego „koszarowy terror”, sadystycznego ojca<sup>19</sup>. Poprzez zestawienie obu sytuacji (tej z dzieciństwa i tej niedawnej) odnosimy wrażenie, że pobudki jego działania są nie tylko altruistyczne; niegdyś przecież skompromitował się skrajną uległością wobec ojca, co widziała dziewczyna, na której mu zależało, teraz broni chłopaka, będąc w towarzystwie Joanny<sup>20</sup>.

Natomiast ostatni fragment wspomnień z dzieciństwa (z czasu, gdy „ojca jeszcze wtedy nie było”) wiąże się z czynem, jakiego się bohater dopuści i który dokładnie opisany zostanie dopiero w ostatnim rozdziale — ze świadomym narażeniem Joanny na śmierć. Czytelnik jeszcze oczywiście tego czynu nie zna, choć mogą go zaskoczyć (czy nawet zaniepokoić) niektóre stwierdzenia opowiadającego. Wie przy tym, że czyta opis działań bohatera z ostatniej nocy i poranka, więc z okresu tuż przed godziną narracji. Dopiero później premedytacja jego działań stanie się oczywista: działał tak, by wyrobić sobie alibi; spotykając w barze znajomych, stara się, by go zapamiętano, imprezuje do popołudnia w jakimś mieszkaniu. Powraca do domu, by się wyspać. O piętnastej ma oczekiwać na Joannę przed sklepem z serami — tak się przecież umówili... W opisie kilkunastu ostatnich godzin możemy być zaskoczeni uwagami o dziwnym opanowaniu bohatera:

Powinienem być zdenerwowany i zachowywać się histerycznie, co byłoby zrozumiałe ze względu na moje predyspozycje w tej dziedzinie; byłem tylko otepiały od wódki wypitej w podmiejskiej restauracji, trochę senny i przede wszystkim zmęczony; musiałem jednak tkwić w tym barze, gdzie widzieli mnie znajomi, opowiadać dykteryjki kobietom, wymieniać nic nie znaczące uwagi z barmanem. I byłem cały czas zdziwiony, co uświadomiłem sobie dopiero nad ranem, że nie powstaje we mnie trwożliwy popłoch, a coś w rodzaju żalu.

US, s. 176—177

Z dalszego ciągu tego fragmentu — a szczególnie, kiedy do niego powrócimy, gdy już znamy ostatni rozdział opowieści, a więc wiemy, że bohater pozostawił pijaną Joannę na łasce losu w niebezpiecznym miejscu — można odnieść wrażenie, że bohater zrzucił z siebie jakiś wielki ciężar:

Kiedy byłem już u siebie w domu, kiedy leżałem w chłodnej pościeli, a przez otwarte okno napływało rześkie powietrze ranka, kiedy leżałem wśród tej ciszy (wyłączyłem zaraz po przyjsciu telefon) podkreśla-

---

<sup>19</sup> Trochę na zasadzie aluzji do gombrowiczowskiej niestosowności — „słownego kanibalizmu” — pojawi się jeszcze pogłębienie sadystycznego rysu ojca — zmuszającego bohatera do zjedzenia mózdzku (zob. US, s. 174).

<sup>20</sup> Zob. US, s. 149—150.

nej dalekimi odgłosami miasta, poczułem się jak w dzieciństwie, gdy leżałem w jasnym, przewiewnym pokoju, [...] gdy wszystkie przedmioty stały w jasnym świetle poranka, gdy były tak samo niewzruszone jak najprostsze prawdy, jak to, że kochają mnie ciotki, [...] że zawsze będzie istniał dom z opiekuńczymi kobietami.

To było podczas tych wiosennych i letnich poranków, gdy po przebudzeniu wdychało się zapach drzew rosnących tuż za oknami, gdy nie znane mi jeszcze było okrucieństwo ojca.

US, s. 177—178

Czy ta ulga, jednoznacznie skojarzona z arkadią dzieciństwa<sup>21</sup>, może mieć źródło w zbrodniczym cynizmie? Skąd by się wzięło w takiej postawie miejsce na żal? Opowiadanie w niektórych miejscach ma luki. Spróbujmy zrekonstruować motywację zbrodniczych działań, uprawdopodobnić wysuniętą już tezę o afekcie, w jakim działał bohater. Pamiętajmy o klasycznej zasadzie prawa, by wszelkie wątpliwości przemawiały na korzyść oskarżonego. Czy więc zbrodnia mogła paradoksalnie być podyktowana afektem? Miłością nie do udźwignięcia? Chorobliwą zazdrością?

\* \* \*

Odpowiedź na te pytania może brzmieć: tak. O miłości, wielkiej miłości, mówi się w powieści kilkakrotnie i z obrazem totalnego uczucia, z jego językiem tu przecież do czynienia. Zacytujmy obszerny fragment, który dziś trąci może nie tyle grafomanią, ile artystyczną nieporadnością. Pamiętając jednak o wieku autora i czasach, w jakich został napisany utwór, dostrzeżemy w nim tchnienie autentyzmu. Dobrze go będzie przedstawić na tle tego, co w dekadę później skonstatował Roland Barthes, analizując współczesną obsceniczność sentymentalności:

Obsceniczność miłosna jest skrajna: nic nie może jej przyjąć, nadać jej mocnej wartości transgresyjnej; samotność zakochanego jest nieśmiała, pozbawiona wszelkich ozdób: żaden Bataille nie zapisze takiej obsceniczności.

Tekst miłosny (ledwo tekst) składa się z małych narcyzów, z psychologicznych podłostek; nie ma w nim wielkości: albo też jego wielkością (ale któż, ze *społecznego punktu widzenia*, mógłby ją rozpoznać?) jest to, że nie może osiągnąć żadnej wielkości, choćby i wielkości „niskiego materializmu”. Jest zatem chwilą *niemożliwą*, w której sprośność może być prawdziwie zbieżna z afirmacją, z *amen*, z granicą języka [...]<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Zob. US, s. 179.

<sup>22</sup> R. Barthes: *Obsceniczność miłości*. W: Tegoż: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 249.

We wcześniejszym fragmencie Barthes tak konstatuje próbę zapisu wspólnoty kochanków (zobaczmy jednakże poniżej, że tekst Iredyńskiego nie tworzy iluzji „momentalnego przytoczenia”, jest jakąś rekonstrukcją — Iredyński naznacza trawestację dialogu kochanków słowami „w tym sensie”):

Chcieć zapisać miłość to zmierzyć się z *zamętem* języka: taką rozkołysaną przestrzenią, gdzie języka jest zarazem zbyt dużo i zbyt mało, gdzie język jest nadmierny (w bezkresnej ekspansji ja, w potopie emocji) i ubogi (ze względu na kody, w które miłość go wpędza i w których go spłaszcza). [...] Ale związek miłosny uczynił ze mnie podmiot atopiczny, niepodzielny: jestem moim własnym dzieckiem: jestem zarazem ojcem i matką (siebie, innego): jakżeby miał podzielić pracę?<sup>23</sup>

Ten ślad regresu w jednym z następnych „fragmentów” tworzy, zdaniem francuskiego filozofa, tożsamość podmiotu i przedmiotu (u Iredyńskiego dokona się wprawdzie „techniczne” rozbitcie na Niego i Nią, by oboje wykrzykali: „Ja jestem ty!”):

Poza stosunkiem (do diaska wówczas z Wyobraźnią) istnieje jeszcze ten inny uścisk, który jest nieruchomym splątaniem: jesteście zachwyceni, zauroczeni: tkwimy w śnie, nie śpiąc: tkwimy w dziecięcej rozkoszy zasypiania: jest to chwila opowiadania historyjek, chwila głosu, który przyszedł mnie przyszpilić, oszołomić, jest to powrót do matki [...]. W tym odnowionym kazirodstwie wszystko jest zawieszone: czas, prawo, zakaz: nic się nie wyczerpuje, nic się nie chce: wszystkie pragnienia zostały uchylone, gdyż zdają się ostatecznie spełnione<sup>24</sup>.

Poniższa próba Iredyńskiego wyrażnie dotyka analogicznych odczuć: czy „powrotem do matki” będą słowa Janka o „brzuchu jak perle pełnej krwi”? Wydaje się, że prawie pół wieku temu — w naszych warunkach, jeszcze popaździernikowej swobody artystycznej — ten fragment był przede wszystkim obyczajowo bardzo odważny:

Potem byliśmy u mnie. Wtuleni w siebie słuchaliśmy naszych oddechów, niezwykle głośnych w ciszy pokoju. I potem, kochając się, mówiliśmy do siebie. W tym sensie:

Ja: Masz brzuch, masz nogi, masz biodra, masz piersi, masz ramiona, masz twarz i włosy, i oczy, i usta i szyję. Joanna...

Joanna: Czuję cię, czuję cię jak nie wiem co, jak...

---

<sup>23</sup> R. Barthes: *Pisać*. W: Tegoż: *Fragmenty dyskursu...*, s. 152.

<sup>24</sup> Tenże: „W kochanym spokoju twoich ramion”. W: Tegoż: *Fragmenty dyskursu...*, s. 157.

Ja: Zaraz cię nie będzie, niczego nie będzie, ani pośladek, ani brzucha, ani twoich włosów. O! jaki one mają smak!

Joanna: Dobrze, dobrze, dobrze, dobrze, o Boziu, jak dobrze, jak bardzo dobrze, przytul mnie mocniej, jeszcze mocniej, jeszcze mocniej, najmocniej mnie przytul, zaraz, zaraz, o Boziu...

Ja: Ty wstrętna...

Joanna: Tak, tak, jestem kurwa, wstrętna kurwa, o Boziu, jak kurwa, przytul mnie, przytul kurwę, o Boziu!

Ja: Szedł pewien człowiek ulicą Saby i dostał po łbie od pewnej baby, kiedy przed sądem ona stanęła: jestem niewinna, głośno krzyknęła...

Joanna: Ty chamie. Ty wstrętny chamie... Ty...

Ja: A wszak to pomyłka, to nic zdrożnego, gdyż ja go wzięłam za męża mego.

Joanna: Janek, Janek!

Ja: Masz brzuch jak perłę pełną krwi, u ciebie w środku jest ciepło jak w łaźni, masz brzuch jak perłę, dużą perłę pełną krwi.

Joanna: Psico, czarodzieju!

Ja: Pełną krwi.

Joanna: Ja jestem ty!

Ja: Ja jestem ty!

Joanna: Ja jestem ty!

US, s. 172

Cytowany ostatnio fragment książki Barthes'a poprzedzony został syntetycznym wprowadzeniem — niech posłuży tu za komentarz: „UŚCISK. Miłosny uścisk zdaje się spełniać na jakiś czas marzenie podmiotu o całkowitej jedności z ukochaną osobą”<sup>25</sup>.

\* \* \*

W jednym z zacytowanych poprzednio fragmentów (pochodził z rozdziału ósmego) padło zdanie o skłonnościach bohatera do hysterii. Podobne stwierdzenie pojawiło się już wcześniej, w rozdziale drugim, i będzie tam powtórzone od razu:

I leżeliśmy później tak, jak przewidziałem, na tapczanie, lecz nie przytuleni, leżeliśmy osobno, nie chciałem dotykać Joanny wiedząc, iż mi jej dotknąć nie wolno, bo rzecz byłaby zupełnie prosta, gdyby moje uczucie polegało wyłącznie na ukochaniu jej ciała, lecz to nie było to. Nie mogłem jej dotknąć, gdyż nie chciałem później zachowywać się histerycznie. [...]

---

<sup>25</sup> Tamże.

Nie mogłem jej dotknąć, gdyż bałem się zachowywać histerycznie... Otóż ukochanie jej ciała, ukochanie jej poglądów (które są moimi poglądami, to rozkoszne admirowanie swoich myśli wypowiedzianych przez kobietę piękną, o skórze delikatnej jak nagrzana woda!) uczyniło mnie bardzo podatnym na histerię w momentach uniesień. [...] I właśnie w chwilach uniesień albo tuż po nich, gdy mój system nerwowy był osłabiony, rodziło się we mnie pragnienie (czego nie doświadczyłem z innymi kobietami) posiadania Joanny jak jakiejś trwałej rzeczy, np. przycisku na biurko, i wiedząc, że jest to niemożliwe i śmieszne, byłem gotów krzyczeć lub uderzyć.

US, s. 128—129

Przytoczona autoanaliza jest częścią obszerniejszego opisu sytuacji sprzed roku (i przypomniana zostaje poprzez podobieństwo do zdarzeń z dnia przedwczorajszego). To opowieść o trwającym — pomimo ekstremalnych zdarzeń<sup>26</sup> — święcie miłości, o odczuciu intymnej więzi tworzącej ich związek. Ten opis teraźniejszości uczucia jest jednocześnie poparty analizą przeszłości bohaterów — dokładniej analizą rodowodu społecznego kochanków<sup>27</sup>. I w tym, co mówi Iredyński, dostrzeżemy coś głębszego niż tylko krąg osobistych, intymnych problemów bohatera. Wprawdzie środowisko inteligencko-artystyczne w pełni go akceptuje<sup>28</sup>, ale jest on wyraźnie wobec tego środowiska zdystansowany — egocentrycznie krytyczny. Z wielu charakterystycznych sytuacji i postaci przewijających się przez opowiadanie wybierzmy jeden fragment — w opisie poranka dnia narracji, znajdziemy takie zdanie:

Byłem znów w tym stanie czystości co w dzieciństwie, nie zbrukany interesownymi kontaktami i zależnościami z ludźmi, nie będący

---

<sup>26</sup> Zob. poniżej uwagę o wciągnięciu Joanny w zbiorowy akt seksualny.

<sup>27</sup> „Wychowana w tej samej warstwie co ja [...] przeszła przed kilkunastu laty przez tę samą fazę patetycznego buntu przeciwko tym ludziom, i później łagodność i zrozumienie dla tych zadufanych kiedyś, wszechmocnych dorosłych, którzy teraz byli starcami, sprawiły, iż myśleliśmy podobnie, że mieliśmy tyle wspólnych poglądów” (US, s. 128). Zapewne już wówczas ton tego fragmentu brzmiał nieco archaicznie; utrzymany jakby w stylistyce materializmu dialektycznego akcentuje swoistość i rodowód pokolenia bohatera (nieco w tym przekory wobec afirmacji klas „przodujących” obecnej w nie tak dawnej literaturze socrealizmu, ale i nadal obecnej w gomułkowskiej propagandzie). Jest on dodatkowo interesujący w tym, że określa pochodzenie bohaterów — pochodzą z dobrze niegdyś sytuowanej warstwy mieszczańskiej („dobrotliwe kobiety popierające zbiórki na więźniów [...] ufni w swoje pieniądze i powiązania rodzinne mężczyźni”; tamże), i okazuje się, że poza zaprezentowaną w powieści więzią intymną łączy ich „tyle wspólnych poglądów”.

<sup>28</sup> W pewnym zakresie odnosi się tu uwaga Iwaszkiewicza o snobizmie Iredyńskiego. Bohater nie ma problemów z poznawaniem nowych ludzi, wchodzeniem w nowe kręgi towarzyskie, swobodą zachowania, uczestnictwem w wielodniowych przywatkach.

ani konformistycznym ani nonkonformistycznym; leżałem nieruchomo i wdychiwałem ozonowe powietrze ranka.

US, s. 179

Zwróćmy uwagę, że ten, w kontekście niedawnych wydarzeń zaskakujący, powrót do arkadii dzieciństwa bierze się nie tylko ze sfery przeżyć najbardziej osobistych, ale i ze sposobu egzystowania w społecznym porządku. Przeżyta i w końcu zniszczona miłość jest tego porządku częścią. Czy nie kryje się w tym paradoks? Raczej nie — Joanna wiąże się przecież z Janem (bo tak nasz bohater ma na imię) dzięki środowiskowym kontaktom. Ze szkicowej charakterystyki, w jakiej jest zaprezentowana, wiemy o typowości jej zachowań, o środowiskowych snobizmach, jakie kultywuje, ale i o „poglądach, które są jego poglądami”<sup>29</sup>. I powtórzmy zacytowane już zdanie: „myśleliśmy podobnie [...] mieliśmy tyle wspólnych poglądów”. Ich miłość nabiera więc znaczeń dodatkowych — ponadprywatnych. Jak pisze Niklas Luhmann:

[...] w literackim, idealizującym i mitologizującym przedstawieniu miłości tematy i wiodące wątki nie pojawiają się przypadkowo, są bowiem efektem reakcji na stan społeczeństwa i jego tendencje rozwojowe [...]. Panująca w określonej społeczności semantyka miłości może nam zatem otwierać dostęp do rozumienia relacji między medium komunikacji i strukturami społecznymi<sup>30</sup>.

Uwagi Luhmanna są zapewne celne w odniesieniu do form prozy realistycznej — tu dotyczyć mogą dosyć labilnego porządku społecznego, zaburzonych więzi społecznych i bohatera w żaden sposób politycznie nieoswojonego<sup>31</sup>.

W kolejnych rozdziałach wątek wspomnianej już osobności bohatera będzie nadal kontynuowany poprzez pojawiające się elementy analizy socjologicznej: raz po raz pojawiać się będą ironiczne uwagi na temat specyficznej estetyki PRL-owskich „placówek zbiorowego żywienia”, podmiejskich obyczajów dancingowych, specyfiki ubioru i języka warstwy plebejskiej, wreszcie obyczajów własnego środowiska i hipokryzji znajomych<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Zob. US, s. 128—129.

<sup>30</sup> N. Luhmann: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Tłum. J. Łoziński. Warszawa 2003, s. 22.

<sup>31</sup> Zwróćmy uwagę, że powieść kreuje dziwną postać zadeklarowanego samotnika; antycypuje pojawienie się gitowców. Prezentuje na nowo kształtujący się, nieco zanarchizowany establishment artystyczny.

<sup>32</sup> Książka nie jest także wolna od pewnej kąśliwości politycznej. Wprowadzony w błąd przez bohatera staruszek rzuci na odchodne: „Takie porządki, sami wariaci i kłamcy, fabrykę mi zabrali i już... Pewnie, jakby nie tacy jak pan, toby mi się córka, za przepro-

Na tym tle, w tej samej części tekstu, pojawi się również wizja przyszłości, a właściwie braku przyszłości — a wraz z nim i histeria:

Leżąc obok Joanny, dyszący i lekko spocony, widziałem nas stojących na polanie wśród świerkowego lasu (nie wiem dlaczego właśnie na polanie), gdy będziemy wypowiadać melodramatyczne zdania tuż przed rozstaniem, albo też widziałem nas żyjących razem w tym samym mieszkaniu coraz bardziej wobec siebie obojętnych, mnie — starającego się o względy innych kobiet, Joannę z tym samym mruczeniem zasypiającą w ramionach innych mężczyzn.

US, s. 129

I tu zdarza się rzecz tylko z pozoru paradoksalna (pamiętajmy, że ta sytuacja ma miejsce rok wcześniej niż właściwa akcja opowiadania). Bohater po odprowadzeniu Joanny, upijając się z powodu cierpień wódką („czułem się wzniosły i godny przez drażące mnie cierpienie”; US, s. 129), trzeźwo dostrzega swój cynizm — konstatuje istnienie ciemnej strony „aureoli miłości”. Ta ciemna strona ma przyczynę w jego sybarytyzmie, w hedonistycznych przyzwyczajeniach samotnego mężczyzny. Miłość wymusiła na nim zmianę dotychczasowego trybu życia:

[...] wiedziałem na pewno, że nie przeżywałem takiej miłości jak ta, że jest ona o wiele bardziej kłopotliwa i że mógłbym — nie kłamiąc — powiedzieć przypadkowo spotkanemu przechodniowi, iż jestem bardzo nieszczęśliwy.

US, s. 130

Już rano, gdy trzeźwieje, okazuje się, że wraz z alkoholem ulotniło się to nocne zdystansowanie i krytyczne widzenie własnych działań. Teraz, struty i wymęczony, czuje się podle — już jednak o ten stan nie obwinia siebie i swoich przyzwyczajęń; winna jest Joanna i przez to bohater „pragnie za każdą cenę zmiany” (US, s. 131). Postanawia więc zniszczyć ich związek,

---

szeniem, nie skurwiła i miałbym swój telefon...” (US, s. 185). Znajomy profesor uniwersytetu, teraz bezustannie moralizujący i dywagujący o względności porządku społecznego, został zobrazowany poprzez swój życiorys: „[...] wiedziałem, że te wargi wypowiadające teraz charakterystyczne, krótkie zdania, tak bardzo sentymentalne, wypowiadały kiedyś równie krótkie okresy, z tym, że owe nieliczne słowa decydowały o zniszczeniu kariery kilku profesorów winnych ciężkiego przewinienia; byli już za starzy, by przerabiać swe młodzieńcze prace lub żeby się ich publicznie wypierać” (US, s. 206). Tenże profesor spotyka swego ucznia, niegdyś pryncypialnego ZMP-owca, teraz pospolitego alfonsa (US, s. 212—213). Sam bohater wspomina, jak przed jedenastu laty był porażony bezwładem i apatią po trzygodzinnym zebraniu i wysłuchaniu „opowieści kobiety w średnim wieku o tym, jak to jej brygada zdobyła proporczyk przodownictwa pracy w zakładach przetworów owocowych” (US, s. 202).



a w każdym razie wystawić go na skrajnie ordynarną próbę. Ze złożenia różnorodnych fragmentów porozrzucanych w narracji możemy wywnioskować, że bohater oddał Joannę na pastwę zdeprawowanej grupy gitowców. Przypomnijmy, działo się to na rok przed czasem narracji. Czy z nim po tym gwałcie zerwała? Jakie były konsekwencje takiego zachowania bohatera? Praktycznie żadne. „Przypadkowo” znów nawiązuje z nią kontakt. Ona, jakby znowu uwiedziona jego męskością na pokaz (wspomniana już obrona chłopca), ale i zdająca sobie sprawę z jego gier i masek<sup>33</sup>, zostaje przy nim mimo wszystko. On, nadal grający zblazowanego luzaka, wyznaje jej jednak swoją bezradność wobec siły uczucia:

- Muszę przed tobą uciekać. Muszę się bronić. Ale i muszę wracać.
- I po co to wszystko?
- Nie wiem, Joanno.

US, s. 146

\* \* \*

Ostatni rozdział podsumowuje poprzednią godzinę i niektóre niedopowiedzenia wyjaśnia. Okazuje się, że człowiek o zachowaniu i wyglądzie tajniaka to tylko osoba oczekująca na spotkanie; teraz identyfikowana jako badylarz czy agronom. Niemniej bohater w momencie, gdy stracił nadzieję na przyjęcie Joanny, doprowadza do punktu kulminacyjnego wizję policyjnego śledztwa w sprawie śmierci dziewczyny („To będzie tak:”; US, s. 216) — dostrzeżemy więc także cynizm psychicznej gry bohatera o własne uniewinnienie. Trudno tę grę potraktować jako autoterapeutyczne wmówienie, bowiem wcześniej, z okrutną oschłością, zrelacjonował nam swoje niedawne zbrodnicze działania<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Gra „męskim” wizerunkiem zostaje obnażona przed czytelnikiem: niektóre „męskie” bezceremonialne zachowania wymusza na nim zwykła fizjologia; w oczach Joanny odbierana jako kreacja konsekwentnego macho: „Wielki silny mężczyzna. W przeciągu dnia zdążył się załatwić z gniazdem karabinów maszynowych, zjeść langustę, popić winem, siedmiokroć udowodnić swą męskość subtelnej hrabiance, naprawić sprzętło u samochodu i sprzedać łódź podwodną pewnemu biznesmenowi z Ohio” (US, s. 145).

<sup>34</sup> „[...] minąłem posesję, w której mieściła się podmiejska restauracja, gdzie niedawno jeszcze siedziałem z Joanną przy stoliku, przykrytym płótnem w biało-czerwony kratę; siedzieliśmy w ogrodzie podmiejskiej restauracji i była cisza letniej nocy. Około godziny jedenastej zaproponowałem przechadzkę; prowadziłem Joannę ku torom; była zupełnie pijana.

Teraz wracałem do szosy i nie spieszyłem się; ostatni autobus odchodził dopiero za dwadzieścia minut, mogłem sobie pozwolić na wolną wędrówkę, na spacer pod roziskrzonym, letnim niebem.

Na torach została Joanna, śpiąc z ręką odrzuconą do tyłu, z wysoko podniesionymi kolanami; zasnęła przedtem kładąc głowę na moich kolanach, gdy usiedliśmy kilka me-

O szczęśliwym dla obojga (choć artystycznie nieprzekonywującym) zakończeniu już mówiliśmy<sup>35</sup>. Pora zapytać o motywację bohatera. Czy taka „miłość nie do udźwignięcia” przybliży nas do jakiejś próby zrozumienia działań bohatera? Czy tak miał zwalczać swoją bezradność wobec własnej historii? Rodzi się tu jednak pytanie: skąd aż takie okrucieństwo w działaniach bohatera? Nawet gdybyśmy założyli, że mamy do czynienia tylko ze skrajnie wykoncypowaną literacką grą, to prawo czysto literackiego prawdopodobieństwa domagać się będzie jakiegoś pogłębienia motywacji, jakiegoś momentu emocjonalnego poruszenia, posądzenia czy domniemania winy Joanny. Jak pisze Barthes:

Dyskurs miłosny jest zazwyczaj gładką powierzchnią, która pokrywa Obraz, jest bardzo miękką rękawiczką spowijającą kochaną istotę. Jest to dyskurs dewocyjny, prawomyślny. Kiedy Obraz ulega zniekształceniu, dewocyjna powierzchnia rozdziera się; coś wstrząsa moim językiem. [...] Na ustach podmiotu pojawia się nagle *bluźnierstwo* i bez poszanowania rozbija błogosławieństwo zakochanego; posiadał go bies, który mówi przez jego usta, i wychodzą z nich, niczym w baśniach już nie kwiaty, lecz ropuchy. Przerażający odpyływ Obrazu<sup>36</sup>.

Czy gdzieś u Iredyńskiego nastąpiło takie zaprzeczenie obrazu ukochanej, zaprzeczenie przeżywanego afektu? Natrafimy na dwa takie momenty — opowiedziane pozornie beznamietnie, pozornie nieoddziaływające, niewłączone w losy związku Jana i Joanny. Natomiast zakończone podobnie: urwaniem opowieści, nagłą pauzą. Co ciekawe, te zdarzenia, chociaż rozdzielone

trów od szyn, zmogła ją wódka i pachnąca cisza tej okolicy; delikatnie zsunałem jej głowę i bark na ziemię, wstałem i podniosłem ją; przez chwilę stałem nieruchomo, trzymając ją w ramionach patrzyłem na ciemne okna bielonych domków, na błyszczącą krzywiznę torów i później ostrożnie, tak by nie zbudzić śpiącej, przeszedłem te parę kroków i złożyłem ją na szynie; westchnęła, poruszyła się i zaczęła świstająco chrapać przez nos; znów popatrzyłem na ciemne okna pobliskich domów i odszedłem.

Czekałem samotnie przy szosie na autobus, a ona leżała tam na szynach, ona, w którą wtoczy się stalowe koło lokomotywy.

To będzie tak: oficer policji [...]” (US, s. 215—216).

<sup>35</sup> Zacytujmy ostatni fragment powieści: „Kiedy miałem już wskoczyć do basenu, zobaczyłem dobrze mi znany błękitny kostium. Podeszedłem bliżej.

— Halo, Joanna — powiedziałem.

[...]

— Janek, jesteś — ucieszyła się. [...]

— Dlaczego mnie wczoraj zostawiłeś? Najpierw mnie upijasz, a potem zostawiasz. Zbudziłam się i wiesz gdzie leżałam? Na szynach. Daję ci słowo. Dobrze, że mnie zabrał samochód, bo nie wiem, jak bym wróciła... A w ogóle film mi się urwał. Nic nie pamiętam.

— Może byś sobie poprawiła kostium? — powiedziałem i wskoczyłem do wody” (US, s. 223—224).

<sup>36</sup> R. Barthes: *Zniekształcenie*. W: Tegoż: *Fragmenty dyskursu...*, s. 70.

jednym rokiem, zostały opowiedziane w tym samym rozdziale (dziewiątym). I co jeszcze charakterystyczne: opowiadający dokładnie określa moment ich zaistnienia poprzez zorientowanie ich wobec kluczowych zdarzeń. Pierwsze miało miejsce „na koncercie jazzowym zeszłej jesieni, około tygodnia przed spotkaniem z Robertem (i sceną z Joanną) w jego pokoju” (US, s. 181). Ową „scenę z Joanną” zinterpretowaliśmy już jako akt zbiorowego stosunku seksualnego (gwałtu?). Zdarzenie drugie miało miejsce na dwa tygodnie przed momentem narracji (a więc przed niedoszlą zbrodnią). Przypadkowo poznany dwudziestolatek, wskazując Joannę, powie do Jana:

— Ta co tam stoi [...] to jest dopiero... Ma w sobie wielki ogień...  
Znam ją... Batalion dla niej to mało...

US, s. 182

Podobnie po roku również przypadkowo poznana dziewczyna określi osobę na fotografii:

— Znam ją. Już dawno ją znam. Joasia, biedna, delikatna Joasia. Ona to robi tak sobie. Jej nigdy nie jest dobrze. Ani ją to ziębi, ani grzeje. Ani grzeje, ani ziębi. Mówię ci ona jest wydra. Wydra, wydra, wydra. Taki kamień. Mówię ci.

US, s. 189

Powtórzmy: relacje z obu zdarzeń kończą się tak samo, brakiem fabularnej kontynuacji czy puenty. Pierwsze zdarzenie tak szokuje słuchającego Jana, że na kilka minut z premedytacją oślepia się światłem koncertowego reflektora; to drugie wpędza już w nerwicę seksualną<sup>37</sup>. Zwróćmy uwagę, że oba te zdarzenia zakłócają wizerunek Joanny — widzianej w przestrzennym oddaleniu czy na fotografii. Jak pisze Barthes:

Ranią mnie *formy* relacji, jej obrazy; a raczej to, co inni nazywają *formą*, ja doświadczam zaś jako siłę. Obraz — tak jak przykład dla obseksjonata — jest *samą rzeczą*. Zakochany jest zatem artystą i jego świat jest światem przewróconym, gdyż każdy obraz jest swoim własnym końcem (poza obrazem nie ma nic)<sup>38</sup>.

Zdarzenia te zaburzyły więc jej obraz, zrodziły coś chorobliwego. Miłostka zostaje spotęgowana; poczucie, że nie może posiadać Joanny „jak jakiejś trwałej rzeczy” (US, s. 129) ulega zwielokrotnieniu. Niegdyś „był gotów krzyczeć lub uderzyć” (US, s. 129), teraz — jak mówi Barthes — „cierpi czterokroć”:

<sup>37</sup> Spędza noc z dziewczyną, która pokazała mu fotografię z Joanną.

<sup>38</sup> R. Barthes: *Obraz*. W: Tegoż: *Fragmenty dyskursu...*, s. 194—195.

[...] cierpię, że jestem wykluczony, że jestem agresywny, że jestem szalony i że jestem pospolity<sup>39</sup>.

Trudno orzec, czy w momencie publikacji *Ukrytego w słońcu* Iredyńskiego wydawało się, że zaprezentowanie nowej powieści w jakiś sposób „przyczese i wyjaśni” nieporozumienia w odbiorze *Dnia oszusta*. W każdym razie stało się inaczej:

[...] ballada o wielkiej miłości, o zenicie tej miłości i strachu jednego z partnerów przed umieraniem uczucia, decydującego się raczej na zniszczenie partnerki niż na wolne dogasanie najwspanialszej sprawy jego życia, więc historia oszalałego miłością, została zakwalifikowana przez odłam krytyki jako książka identyczna z *Dniem oszusta*. Jeszcze raz się okazało, że systematyka jest żywą nauką<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Tenże: *Zazdrość*. W: Tegoż: *Fragmenty dyskursu...*, s. 211.

<sup>40</sup> I. Iredyński: *Ankieta* [*Ankieta „Współczesności” nt. własnej drogi twórczej pisarzy i ogólnych perspektyw literatury polskiej*]. „*Współczesność*” 1964, nr 17 (169), s. 6.

## Nie tylko o uczuciach O politycznych kontekstach tomu opowiadań *Związki uczuciowe*

Pojawienie się latem 1970 roku na półkach księgarskich tomu opowiadań Iredyńskiego *Związki uczuciowe*<sup>1</sup> mogło zaskakiwać. Poprzednia książka, wydana przed laty mikropowieść *Dzień oszusta*, wywołała przecież szokująco obszerną i nieprzebiegającą w słowach kampanię przeciw pisarzowi<sup>2</sup>. Piszący o tej książeczce znakomity emigracyjny eseista Jerzy Stempowski ze zdziwieniem konstatował burzliwość owej kampanii; docierające do Paryża czy Berna plotki mówiły o rzeczach zdumiewających:

Powieść Ireneusza Iredyńskiego *Dzień oszusta* poprzedziła wiadomość, że sam sekretarz partii, Władysław Gomułka, w jednym ze swoich przemówień publicznych surowo potępił książkę i autora. Gromy urzędowe i konfiskaty za wszystkich czasów uchodziły za wyróżnienie i najlepszą reklamę książek<sup>3</sup>.

Trudno w źródłach drukowanych odnaleźć jednak imienny atak „sekretarza partii” na Iredyńskiego; można było się jednak domyślać, że następujący *passus* z wystąpienia Władysława Gomułki w lipcu 1963 roku jest tym, o który chodziło Stempowskiemu:

---

<sup>1</sup> I. Iredyński: *Związki uczuciowe*. Warszawa 1970. Dla naszych celów warto także podać ściślejsze informacje zawarte w stopce redakcyjnej: „Oddano do składania 20 I 1970. [...] Druk ukończono w maju 1970”. Książkę recenzowano w prasie od sierpnia tegoż roku. Cytując fragmenty zawartych w tym tomie opowiadań, opatruję je skrótami: *Armelle* — A; *Fascynacja* — F; *Koniec i początek* — KP i podaję stronę, z której pochodzi cytat.

<sup>2</sup> Szerzej o brzemiennej w skutki kampanii przeciwko Iredyńskiemu piszę w rozdziale: *Sprawa „Dnia oszusta”*.

<sup>3</sup> J. Stempowski: „*Dzień oszusta*”. W: Tegoż: *Szkice literackie*. T. 2: *Klimat życia i klimat literatury*. Oprac. J. Timoszewicz. Warszawa 1988, s. 292. Tekst ukazał się na emigracji równolegle w „Wiadomościach” (1964, nr 13—14) i w „Na Antenie” (1964, nr 11).

Mamy więc u nas kolejne „nowe fale” w literaturze i filmie, w muzyce poważnej i rozrywkowej, nasz „big beat”, naszych „gniewnych” i dziwnych młodych trampów „nie z tej ziemi”, przewijających się przez ekrany i stronicie niektórych książek. Szczególnie przykre jest to w twórczości młodych, która, niestety, w wielu wypadkach nie ma nic wspólnego z autentycznym życiem naszej młodzieży w mieście i na wsi, z jej pracą i zainteresowaniami, jej kłopotami i marzeniami.

W utworach niektórych młodych pisarzy znajdujemy ekstrakt cynizmu. Trudno bez obrzydzenia przebrnąć przez ich opowiadania. Jest tam zresztą sporo zapożyczeń i wzorów z literatury francuskiej i amerykańskiej. A nasze wydawnictwa i pisma literackie podobne obrzydliwości drukują. I co gorsza, są krytycy, którzy takie utwory wychwalają. Twórca ma, oczywiście, prawo zajmować się również marginesami społecznymi, ludźmi wykołejonymi, najgorszymi nawet wyrzutkami. Chodzi jednak o to, w jaki sposób to robi, jakie sobie stawia cele. W niektórych tego typu utworach w naszej literaturze te marginesy społeczne, te przejawy cynizmu, demoralizacji i zwyrodnienia próbuje się przedstawić jako skutek panujących u nas warunków. I takie stanowisko nie znajdowało, niestety, dotychczas dostatecznego odporu<sup>4</sup>.

Wiadomość, na jaką się powoływał Stempowski, nie była, jak się dziś okazuje, tylko środowiskową plotką; wystąpienie „towarzysza Wiesława” brzmiało bowiem w rzeczywistości następująco (cytuję i podkreślam zasadniczy, zmieniony w druku, fragment wraz z sąsiednimi zdaniami):

Szczególnie przykre jest to w twórczości młodych, która, niestety, w wielu wypadkach nie ma nic wspólnego z autentycznym życiem naszej młodzieży w mieście i na wsi, z jej pracą i zainteresowaniami, jej kłopotami i marzeniami.

Jaskrawym przykładem może tu służyć twórczość młodego pisarza — Ireneusza Ireduńskiego. W niektórych jego utworach mamy ekstrakt cynizmu. Osiągnął on dno rynsztoku. Trudno bez obrzydzenia przebrnąć przez jego opowiadania. Jest tam zresztą sporo zapożyczeń i wzorów z literatury francuskiej i amerykańskiej<sup>5</sup>.

Widzimy więc, że książka Ireduńskiego była „czytana” i specyficznie interpretowana przez najwyższe ówczesne władze<sup>6</sup>. To niczego dobrego pisa-

---

<sup>4</sup> W. Gomułka: *Referat pt. „O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii. W walce o socjalistyczny kierunek kultury polskiej”*. XIII Plenum KC PZPR 4.VII. 1963 r. W: Tegoż: *Przemówienia. Styczeń 1963—lipiec 1964*. Warszawa 1964, s. 122—123.

<sup>5</sup> *Stenogram III Plenarnego Posiedzenia Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w dniach 4, 5 i 6 lipca 1963 r.* AAN, sygn. 237/II/36. PZPR KC Plenarne Posiedzenia, s. 40—41.

<sup>6</sup> Nazwisko Ireduńskiego wymieniane było jeszcze tego samego dnia przez dwóch mówców: Jerzego Putramenta i Tadeusza Galińskiego. Ówczesny wiceminister spraw we-

rzowi oczywiście nie mogło wróżyć. Już w następnych dwu latach bibliografia Iredeńskiego jest wyraźnie uboższa<sup>7</sup>, a w końcu roku 1965 prasa przyniosła cytowaną już w jednym z poprzednich rozdziałów notatkę:

Prokuratura Powiatowa dzielnicy Warszawa-Śródmieście prowadzi dochodzenie przeciwko Ireneuszowi I. — literatowi i Edwardowi B. — reżyserowi o to, że w dniu 12 bm. w Warszawie działając wspólnie i w porozumieniu, przy użyciu siły fizycznej usiłowali dokonać gwałtu na 19-letniej dziewczynie, którą doprowadzili podstępnie do mieszkania znajomych. Pokrzywdzonej udało się zbiec i powiadomić pogotowie MO. Wobec podejrzanych prokurator zastosował areszt tymczasowy. W najbliższych dniach Prokuratura przekaze w tej sprawie akt oskarżenia do sądu<sup>8</sup>.

Przypomnijmy jeszcze, że te sprawy przybliży książka Joanny Siedleckiej<sup>9</sup>. Istnieją wiarygodne relacje, że cała afera była esbecką prowokacją<sup>10</sup>.

wewnętrznych Mieczysław Moczar, będący zresztą po zagadkowej śmierci Henryka Hollanda w politycznych „tarapatach”, w swoim wystąpieniu co prawda nie wymienia nazwiska Iredeńskiego, ale wypowiada groźnie brzmiące słowa: „Z dużym zadowoleniem należy podkreślić, że do walki ze szkodnictwem, dywersją coraz częściej przychodzą z pomocą MSW, aparatowi bezpieczeństwa — robotnicy, chłopci, inżynierowie, naukowcy. Oczywiście to nie odpowiada elementom zdemoralizowanym, nihilistycznym, wrogom socjalizmu, dlatego też oni właśnie, nihiliści, wrogowie, nazywają uczciwych ludzi agentami UB” (tamże, s. 219).

<sup>7</sup> Co jednak ciekawe, w tym czasie Iredeński publikuje w warszawskiej „Kulturze”, piśmie wychodzącym od czerwca 1963, założonym w miejsce po zlikwidowanych: „Nowej Kulturze” i „Przeglądzie Kulturalnym”. Bojkotowanym wtedy przez dużą część środowiska literackiego. Redaktorem naczelnym nowego pisma został Janusz Wilhelmi, wiosną 1963 roku na łamach „Trybuny Ludu” ostro atakujący (sic!) autora *Dnia oszusta*. W tejże „Kulturze” w latach 1964—1965 drukuje Iredeński kilkanaście wierszy oraz fragment niewydanej nigdy w całości powieści *Menager* zatytułowany *Rozdrgane powietrze*. Notabene podobna sytuacja powtórzy się na początku lat siedemdziesiątych, Iredeński współpracuje z nowo utworzoną „Literaturą”; jej redaktor naczelny — Jerzy Putrament przyłączył się dekadę wcześniej do głosu Władysława Gomułki na wspomnianym wyżej plenum. Czy obaj prominentni partyjni notable odczuwali wobec oszczonego pisarza potrzebę ekspiacji? Czy pisarz podjął z tymi pismami współpracę z braku innych możliwości publikacji? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na te pytania, w każdym razie biografia literacka Iredeńskiego świadczy o tym, że starał się strzec zasady politycznej niezależności. Czy jednak zawsze z taką samą konsekwencją? W jakimś sensie w niniejszym rozdziale spróbuję odpowiedzieć na to pytanie.

<sup>8</sup> (Notatka PAP): *Areszt tymczasowy za usiłowanie gwałtu*. „Trybuna Ludu”, 18 XII 1965.

<sup>9</sup> Zob. J. Siedlecka: *Zbaletowany — Ireneusz Iredeński w materiałach służby bezpieczeństwa*. W: Tejże: *Obława. Losy pisarzy represjonowanych*. Warszawa 2005, s. 377—408.

<sup>10</sup> Myślę tu o wypowiedzi reżysera Edwarda Żebrowskiego w filmie dokumentalnym: *Ireneusz Iredeński* (cykl *Errata do biografii*). Scen. i reż. A. Gajewski. Film Open Group dla



Już w następnym miesiącu (w styczniu 1966 roku) pojawiły się znowu nieprzebierające w środkach ataki zarówno na pisarza, jak i na środowisko artystyczne wprost zrównujące obyczaje w nim panujące ze środowiskiem chuliganów. Wymieńmy dla przykładu ich tytuły: *3 lata więzienia za usiłowanie gwałtu; Hodowla pszczochów; Jaskiniowcy*<sup>11</sup>.

Tak więc pisarz na trzy lata nieodwołalnie zszedł z krajowej sceny literackiej<sup>12</sup>. Wrócił na nią prawie zaraz po wyjściu z więzienia (grudzień 1968 lub styczeń 1969 roku). Już w roku 1969 publikuje wiersze, znowu w warszawskiej „Kulturze” i we „Współczesności”, a w czerwcowym numerze „Twórczości” zamieszcza opowiadanie *Fascynacja*. Właśnie to opowiadanie, jak i drukowane w 1964 roku we „Współczesności” *Koniec i początek* oraz niedrukowane wcześniej *Armelle* stworzą tom, który jest przedmiotem naszego zainteresowania.

\* \* \*

Na opublikowany w 1970 roku tom *Związki uczuciowe* składały się więc trzy opowiadania ułożone w następującej kolejności: *Armelle*, *Fascynacja* oraz *Koniec i początek*. Dwa pierwsze poświęcone są specyficznemu pojętej inicjacji, trzecie — rozpadowi ugruntowanego, wydawałoby się, związku małżeńskiego.

Krytyka miała zaskakujące kłopoty z ich kwalifikacją<sup>13</sup>. Uderzające są zarówno powierzchowne zabiegi interpretacyjne, jak i — zauważalna, szcze-

---

TVP1 2007. Emisja TV Polonia, wrzesień 2008 roku. Zob. także: dostępny w Internecie: <http://www.tvp.pl/filmoteka/film-dokumentalny/historia/errata-do-biografii/wideo/ireneusz-iredynski/1381758> [dostęp: 13 IX 2010].

<sup>11</sup> Zob.: „Sztandar Młodych” 1966, nr 24; „Trybuna Robotnicza” 1966, nr 31; „Prawo i Życie” 1966, nr 5. Ten ostatni artykuł (*Jaskiniowcy*) był przedrukowywany i omawiany w prasie codziennej i lokalnej. Jego autorem był czołowy publicysta „Prawa i Życia” Kazimierz Kąkol. Postać bardzo ważna ówczesnym „życiu” mediów, jego ówczesną rolę Marta Fik określiła następująco: „faworyt Biura Prasy KC” (M. Fik: *Marcowa kultura: wokół „Dziadów”. Literaci i władza. Kampania marcowa*. Warszawa 1995, s. 195).

<sup>12</sup> Należy jednak pamiętać o pojawieniu się w tym czasie przekładów i inscenizacji jego utworów w krajach zachodnich.

<sup>13</sup> Odnosząc się do następującego zbioru tekstów omawiających *Związki uczuciowe* (cytowane z niego fragmenty są lokalizowane w tekście tylko poprzez przywołanie nazwiska krytyka): A. Drawicz: *Trudne związki, puste dni*. „Sztandar Młodych” 1970, nr 239, s. 3; A. Libera: *Książka o młodości*. „Twórczość” 1971, nr 4, s. 108—110; J. Łukasiewicz: *Ireneusz Iredyński: „Związki uczuciowe”*. „Tygodnik Powszechny” 1970, nr 42, s. 6; W. Maciąg: *Młodzi, ale nie gniewni*. „Nowe Książki” 1970, nr 23, s. 1420—1421; K. Mętrak: *Inicjacje*. „Kultura” 1970, nr 37, s. 9; K. Nowicki: *Naiwność, sentymentalizm, dystans*. „Współczesność” 1969, nr 24, s. 10—11; Tenże: *Chłopięcość*. „Fakty i Myśli” 1971, nr 23, s. 7; A. Tarska: *Związki uczuciowe Ireneusza Iredyńskiego?*. „Echo Krakowa” 1970, nr 202, s. 4; W.J. Tkaczuk: *Mimo woli*. „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 45, s. 4; M. Wiśłowska: [nota]. „Express Wieczorny” 1970, nr 213; M. Wyka: *Pytanie bez odpowiedzi. O pewnych związkach*. „Życie Literackie” 1970, nr 40, s. 10.

gólnie z dużego dziś dystansu czasu — nieszczerłość, nie mówiąc już o skrajnie rozbieżnym wartościowaniu<sup>14</sup>. Wspomniana nieszczerłość miała zapewne związek z taryfą ulgową, jaka *implicite* obowiązywała wtedy, w ostatnim roku rządów Gomułki, wobec byłego penitencjariusza i... nazwiska przez kilka lat znajdującego się na indeksie. Jakąś rolę odegrała też autocenzura — wyraźny lęk przed podejmowaniem, było nie było, aktualnej problematyki politycznej.

Kilka lat wcześniej Stefan Kisielewski konstatował, pisząc z okazji polemik wokół *Dnia oszusta* (ale i dywagując o politycznej codzienności lat sześćdziesiątych):

Coraz trudniej pisać felietony, z czego wniosek, że czasy robią się poważne. [...] Ciekawe, że w naszych czasach kryteria starzeją się jak ubrania. Wypadki czy możliwości wypadków pędzą coraz to szybciej, przeganiając każdą stabilizację...<sup>15</sup>

Wielki felietonista był tu proroczy, w końcu lat sześćdziesiątych ponowna tak nagle obecność pisarza niegdyś z obiegu brutalnie wyeliminowanego mogła być korzystna jako jeden ze znaków kolejnej, tym razem pomarcowej, stabilizacji.

Najwcześniejszy głos krytycznoliteracki (fragment z głośnego w tamtym czasie referatu Krzysztofa Nowickiego, wygłoszonego na Ogólnopolskim Zjeździe Młodych Pisarzy, omawiającego bohatera młodej literatury) dotyczył wprawdzie tylko świeżo opublikowanego w „Twórczości” opowiadania *Fascynacja*, lecz i późniejsi recenzenci już całego zbioru (Krzysztof Mętrak, Marta Wyka, Jacek Łukasiewicz) wyraźnie podążali za jego tezą. Nowicki bowiem dostrzegł w tym opowiadaniu coś szerszego, próbę realizacji generacyjnego mitu odrębności, opartą na sentymentalizmie „jako postawie łagodnego rozgoryczenia, reakcji na rzeczywistość” (dostrzegł to zjawisko najwcześniej w prozie Marka Nowakowskiego, potem i u Stanisława Czyczka, Bogdana Madeja, Stanisława Chacińskiego). Oczywiście taka postawa zaskakiwała u pisarza, którego bohaterowie, jak pisze Nowicki, to „chodzące bluźnierstwa”. Właśnie ten ton buntu czyni pisarstwo Iredyńskiego wyraźnie różnym od popularnych wtedy form małego realizmu (to zagadnienie akcentują także Marta Wyka czy Andrzej Drawicz). Wprawdzie Włodzimierz Maciąg umieszcza *Związki uczuciowe* w kręgu tendencji do „ukazywania dziwnych tajem-

---

<sup>14</sup> Od afirmatywnej i w wielu aspektach „naginanej” (choćby niezgodna z realiami opowiadania prezentacją postaci) recenzji Antoniego Libery do bardzo kąśliwych („Możemy być świadkami epokowego odkrycia, gdy widać jak życie emocjonalne postaci udaje się zastąpić współżyciem seksualnym”) uwag Krzysztofa Nowickiego w „Faktach i Myślach”.

<sup>15</sup> Kisiel [S. Kisielewski]: *Szycie bez nici czyli święta na poważno*. „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 15, s. 8.

nic dnia powszedniego”, lecz nie chodzi mu, jak skrótowo zaznacza, o melodramatyczne fabuły opowiadań, a raczej o drugi plan prezentacji:

Podmiejskie dworce i kolejki kojarzą się nam raczej z innymi, brutalniejszymi stanami uczuciowymi. Iredeński twierdzi, że i tam odradzać się mogą tęsknoty Orfeusza, Orfeusza, który już nie lirą ludzi zmusza do posłuszeństwa tylko pięścią. Nic dziwnego, że czeka go rozczarowanie.

Pamiętajmy jednakże: zarówno Maciąg, jak i Wyka czy Drawicz, recenzując książkę paralelnie z publikacjami rówieśników Iredeńskiego, waloryzowali ją artystycznie znacznie wyżej<sup>16</sup>.

Jeszcze słowo o dwóch najważniejszych merytorycznie świadectwach recepcji tomu. Lapidarna (niestety!) recenzja Jacka Łukasiewicza dotknęła bardzo ciekawego aspektu opowiadań — wpisanej weń strategii literackiej:

Książka ta jakby była cofnięciem się, powrotem do miejsca, z którego można powtórzyć. Jej język potoczny, pełen kolokwializmów, notujący codzienne odzywki [...] ten język świetnie się zgadza z postępowaniem bohaterów. [...] Książka jest więc badaniem miejsca, z którego można powtórzyć — nie zacząć, ale właśnie powtórzyć — choć prawdopodobnie inaczej.

Łukasiewicz zapewne świadomie niedopowiada: co powtórzyć? Po burzliwych doświadczeniach artystycznych i życiowych z niedalekiej przeszłości rozpocząć nową linię twórczości? A może, nie przekreślając dotychczasowego dorobku, cofnąć się do formy autobiograficznej — do utrzymanego w relacyjno-dialogicznej formie „szczerego” zapisu młodzieńczego dojrzewania? Nawet ocierając się o sentymentalizm:

[...] można mówić o drwinie z sentymentalizmu, bardziej niż o sentymentalizmie. Można ale się nie musi, bo narracja jest przeprowadzona konsekwentnie w pierwszej osobie, rzetelnie, zwyczajnie ową zwyczajnością znaną z prozy amerykańskiej.

---

<sup>16</sup> I tak, Maciąg, recenzując w tym samym tekście książkę Adama Augustyna: *Wdzięczność. Miłosierdzie*, widzi w błyskotliwej propozycji Iredeńskiego „coś więcej jak tylko filmowe scenariusze”. Wyka, zajmując się również równolegle książką Augustyna, jak zaznaczyłem już wcześniej, dostrzega odmienną propozycję Iredeńskiego od form małego realizmu: „bohater ten nosi maskę i nie chce wzbudzać naszego współczucia. Inaczej niż u Augustyna: tam programowe pogodzenie się i poszukiwanie azyłu bezkonfliktowego, tutaj wiara w buntowniczy gest, niepokój i upór w realizowaniu siebie”. Drawicz natomiast zestawia Iredeńskiego z propozycją Leszka Płażewskiego: *Kilka jesiennych dni*: „W tym zestawieniu Płażewski jest nie tak efektowny, mniej elokwentny, gorzej wykończony, ale też bardziej autentyczny, pozbawiony narcyzowskiego zadęcia”.

Krytyk, co prawda, zastrzegł, że taka strategia może być elementem „kompensacyjnej” gry („pisał to przecież autor *Dnia oszusta*”), dziś jednak wiemy, że Iredyński w swoich późniejszych próbach prozatorskich wyraźnie wprowadzał wątki autobiograficzne. Nieobce są hipergroteskowemu *Człowiekowi epoki*, jaskrawiej wyakcentowane w *Manipulacji*, ostatniej książce prozatorskiej Iredyńskiego.

Krytyk wiernie towarzyszący Iredyńskiemu nie tylko piórem, ale i w prywatnej przyjaźni, Krzysztof Mętrak<sup>17</sup>, wyrzuca mu pójście na łatwiznę („opowiadania [...] grzeszą łatwizną”), wybranie formy, która pozbawia opowiadania warstwy refleksyjnej, zrośniętych z tą twórczością ironii i prowokacji. Te, wprawdzie pryncypialnie negatywne i jednowymiarowe, sądy krytyka poszerzone zostały na koniec o spostrzeżenie akcentujące to, co jest największą zaletą tych utworów, a mianowicie ich zakorzenienie we współczesności i dostrzeżenie zjawiska socjologicznego, bardzo istotnego w kulturze drugiej połowy XX wieku — konfliktu pokoleń:

Interesujący jest w tych opowiadaniach obraz stosunków między starszym pokoleniem a młodym. Podobnie jak u Głowackiego w *Wірówce nonsensu* (gdzie, czego nie zauważono, nie było ani jednej pozytywnej postaci starszej), Iredyński w cynizmie i degradacji starszych pokoleń poszukuje źródeł pewnych postaw i gestów u młodych.

Wypada tu jednak zastrzec: Iredyński zarysował w postawach ludzi starszego pokolenia większe zróżnicowanie.

\* \* \*

Przyjmijmy dla celów niniejszego rozdziału drugoplanowość rozważań o tytułowych związkach uczuciowych scalających kompozycję tomu. To zastrzeżenie bierze się stąd, że ze względu na interesującą nas problematykę istotniejsza będzie chronologia ukazywania się tych opowiadań.

Opowiadanie *Koniec i początek* kreśli dwie sytuacje rozdzielone dwoma latami i prezentowane w odwrotnej chronologicznie kolejności. Część pierwsza opowiadania (a jej czas został dokładnie określony — w nocy z 15 na 16 IX 1962 roku<sup>18</sup>) mówi o momencie rozpadu małżeństwa, nagłym i nie-

---

<sup>17</sup> Mętrak był autorem kilku recenzji poświęconych Iredyńskiemu, po jego śmierci opublikował dwie relacje wspomnieniowe. Iredyński kilkakrotnie pojawia się na stronach jego *Dziennika 1969—1979* (wyd. Warszawa 1997).

<sup>18</sup> Tak dokładne określenie czasu może sugerować jakąś symboliczną datę, trudno się jej jednak tu doszukać. Bo przyjąć, że akcja dzieje się w przeddzień 23. rocznicy „17 września”, i to w utworze pisarza pochodzącego ze Stanisławowa, byłoby jednak interpretacyjnym nadużyciem. Przyjmijmy, że takie czasowe ukonkretnienie ma dookreślić pokoleniową biografię postaci i sytuować je w obrębie zjawisk kończących popaździernikową odnowę; więc w okresie tzw. gomułkowskiej stabilizacji, „małej stabilizacji”. Słowo „sta-

spodziewanym dla obu stron. Refleksja snuta z perspektywy wewnętrznego monologu i zarazem zarys akcji przekazane są przez Gustawa Lewickiego, jak możemy się zorientować, wysokiego urzędnika państwowego. Bohater obchodzi jednocześnie dwie uroczystości: w drugą rocznicę ślubu otrzymał także wysokie odznaczenie państwowe. Siedząc w kuchni dobrze jak na tamte czasy urządzonego mieszkania, sącząc alkohol (whisky, która mu zresztą zupełnie nie smakuje) spostrzega nagle wstrętną obcość „najbliższej osoby”, przypadkowość swojego małżeństwa. Jeżeli można tu mówić o jakimś dramacie, to polega on na uświadomieniu sobie trącej snobizmem mieszczańskiej stabilizacji, podkreślonej dostrzeżeniem trudnej do zniesienia sztuczności żony („whisky trzeba mieć w domu”; KP, s. 168), jej aktorskich gestów, teraz odpychającej fizyczności i zarazem wewnętrznej pustki:

Otwieram lodówkę, jej oświetlone różowo wnętrze, i biorąc butelkę wyobrażam sobie, nie, prawie już widzę, takie oświetlone różowe wnętrze w środku mojej żony, które wchłania w siebie te zdania tak gładkie, przylepia do śluzowych ścian, coś w rodzaju pajęczej śliny obleka je, będzie zawsze do użytku, żeby je po długo trwającym wysiłku można było z siebie wyrzucić w mrok samotniczych wieczorów, być może na parapet okna albo na poręcz fotela przed telewizorem i napawać się nim, patrzeć, gdy fosforycznie gorzej zimnym, lecz prawdziwym ogniem.

KP, s. 172

Paradoks fabularny kryjący się w konstrukcji opowiadania wprowadza nas teraz w „negatywowy” obraz związku, konfrontowany z niegdysiejszym „pozytywem”. Kilka w taki sposób zderzonych szczegółów specyficznie określa opowiadającego, rysuje mechanikę jego zdystansowania, wejścia w cynizm:

[...] chciałem i chcę oprócz tego mówić ci zdania zaczynające się słowem „zawsze” i mieć uczucie, że pomimo obaw i przeciwnych doświadczeń, mówię ci prawdę.

KP, s. 177

[...] rozkapryszony jesteś, Gustawie, śmieje się, no cóż z tego, że się śmieje, ale jest w tym zmienność symboli, tamten śmiech sprzed przeszło dwóch lat był takim samym śmiechem, a jednak...

KP, s. 171—172

Tak więc niegdysiejsze „zawsze”, solennie przyrzeczone sobie w dniu ślubu, zmienia się w chłodno przyjętą prawdę o zmienności symboli; pod-

---

bilizacja” było dość częste w ówczesnej publicystyce; częste w takiej skali, że stawało się liczmanem. Iredyński z dezynwolturą grał nim i nicowywał je prowokacyjnie w swojej publicystyce z początku lat sześćdziesiątych. Piszę na ten temat w rozdziale: „*Pisanie jest absurdalną grą*”. O publicystyce literackiej.

kreślaną cynicznie następnie wypowiedzianymi kłamstwami. Dziś możemy domyślać się w takim autorskim zamierzeniu świadomie okrutnej wizji bohatera epoki ówczesnej stabilizacji<sup>19</sup>.

I to właściwie wszystko, co niesie sfera znaczeń opowiadania. Można by więc zapytać, gdzie poza wspomnianym piastowaniem przez Lewickiego wysokiego stanowiska, opowiadanie dotyka problematyki politycznej? Wykrętna byłaby odpowiedź, że w tamtych czasach wszystko wszystkim kojarzyło się z polityką. Chociaż i taki jej charakter mówiłby jakąś prawdę o latach sześćdziesiątych. Zauważmy jednak, że w początkowej partii opowiadania usytuowany został niepokojąco zagadkowy fragment; tylko on wybiega poza urzędniczą biografię bohatera:

Więc nie mając odpowiedzi, zajmuje się szklaneczką; najpierw trzyma ją w dłoni, spoziera na nią badawczo, a potem gestem gwałtownym przytyka ją sobie do ust, co ma oznaczać według mego zrozumienia, determinację.

Przypominam sobie, że siedziała jakaś kobieta tak kiedyś przede mną, stół nas oddzielał, a potem strzeliłem do niej dwa razy: raz tak przez stół, a drugi nachylając się nad nią; wyroku jej nawet nie odczytałem, bo po co: i tak świadomość niknie, i tak.

KP, s. 170

Tak zarysowany opis skrajnego doświadczenia każe nam inaczej spojrzeć na postawę Lewickiego. Głęboko odcisnięta przeszłość narzuca swój wymiar dzisiejszym działaniom. Przyjmowane pomimo wszystko zobowiązania („Sądzę, że jest to raczej łaska dana mi przez los, przez przypadek, że potrafiłem w sobie wskrzesić młodość, że potrafię przeżywać naszą miłość jako pierwszą”; KP, s. 180) są raczej skazanymi na klęskę okolicznościowymi mrzonkami. Pełnią bowiem tylko doraźną, kompensacyjną rolę. W bilansie, jaki w tę noc się dokonał, to, co przeszłe, przeważało, a owa „łaska” była krótkoterminowym złudzeniem — „konwencją, która długo zostaje w człowieku” (KP, s. 169).

Ten zagadkowy fragment każe przy tym sięgnąć głębiej, do pierwodruku opowiadania<sup>20</sup>. I tu dowiemy się z krótkiej notki wstępnej, że:

Jest to fragment mojej nowej powieści *Menager*. Relację prowadzi Anioł cmentarny wcielając się w różne osoby, opowiadając o różnych czasach<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Następną książką, wydany już w epoce gierkowskiej odwilży *Człowiek epoki*, będzie konsekwentnym rozwinięciem takiej wizji mieszczańskiego bohatera.

<sup>20</sup> Opowiadanie ukazało się w 1964 roku we „Współczesności”. Zob. I. Iredyński: *Koniec i początek*. „Współczesność” 1964, nr 11, s. 6—7.

<sup>21</sup> Tamże, s. 6.



Tak więc opowiadanie zamieszczone w tomie jest fragmentem zamierzonej większej całości<sup>22</sup>. Inny jej fragment — jak już wspomnieliśmy, mówiąc o Wilhelmim — znajdujemy w warszawskiej „Kulturze”; nazywał się *Rozdrżane powietrze*<sup>23</sup>. I okaże się on ważną dopowiedzią do specyficznie zarysowanej biografii Lewickiego. W tym fragmencie akcja rozgrywa się w roku 1945; bohater tak charakteryzuje swoją ówczesną rolę:

Byłem zaangażowany jako inżynier-specjalista przy ustalaniu planów perspektywicznych dotyczących fabryk przemysłu ciężkiego; moja przeszłość okupacyjna była znana władzom; zgłosiłem, iż miałem stopień porucznika w AK<sup>24</sup>.

Jest więc byłym akowcem, w dodatku z dużą dozą ironii i szyderstwa — przypominającą pierwsze książki Dygata czy Konwickiego — odnoszącym się do losu, jaki dotknął Polskę, także do „bohaterszczyzny” niedawnych kolegów — wiecznych kombatanów. Niesłusznie posądzony o sprzyjanie antykomunistycznemu podziemiu („Wilk”, dowódca oddziału, jaki go przypadkowo zatrzymuje, okazuje się jego dawnym kolegą z partyzantki), poddany zostaje bezsensownym torturom przez funkcjonariusza UB, zabitego wkrótce przez podziemie. Ten jego oprawca — jak się zaraz okazuje — był niegdyś granatowym policjantem. Nowy śledczy Zenon G. postanawia oswobodzić Lewickiego, pamięta go bowiem sprzed wojny jako członka lewicy, uczestnika wojny w Hiszpanii i zna jego chlubną kartę okupacyjną. Lewicki na wieść o natychmiastowym wyjściu na wolność postanawia wskazać prawdopodobne kwatery oddziału „Wilka”. Nie czyni tego bynajmniej przekupiony wizją wolności; raczej jest przekonany, że racje podziemia zawierające się w rozgraniczeniu „albo my, albo oni” są błędnym uproszczeniem.

Zwróćmy uwagę na polityczny wydźwięk tak zarysowanych wyborów bohatera. Oficerowie UB nie są przedstawieni jednolicie; niektórym z nich także niegdyś dano szansę (oficer Zenon G.: „Gdyby nie sowiecki... Gdyby nie radziecki major Smirnow poszedłbym na rozwałkę”<sup>25</sup>). Podobnie zróżnicowana jest strona postakowska. Lewicki dostrzega błędy dawnych kolegów i dlatego staje po stronie komunistów. Nie zmuszono go do tego torturami,

---

<sup>22</sup> Teksty obu wersji pokrywają się w zasadzie w pełni. W wersji ze „Współczesności” rozdziały dotyczące końca i początku drugiego małżeństwa Lewickiego rozdzielone były dodatkowo krótkimi „didaskaliami”: „Kobieta z tłumu żałobników podnosi jasną twarz ku niebu, a mężczyzna, który przemawia, unosi rękę w geście oratorskim, zda się, że za chwilę wzleci w górę” (tamże).

<sup>23</sup> Zob. I. Iredeński: *Rozdrżane powietrze*. „Kultura” [Warszawa] 1964, nr 36, s. 6—7.

<sup>24</sup> Tamże, s. 6.

<sup>25</sup> Tamże, s. 7.



ale to perspektywa wolności, całej palety życia (także erotycznego) przypieczętowała ten wybór.

Może taki wydźwięk tego fragmentu tylko przypadkowo przypomina to, co mówił cytowany już Mieczysław Moczar. Trudno tu o jednoznaczną interpretację. Pamiętajmy jednak, że Iredyński tę część wydrukował tuż po nagonce z 1963 roku. Jej wymowa oddaje zresztą propagowaną w tamtych czasach ideologię tzw. frakcji partyzanckiej<sup>26</sup>. Byłby to więc rodzaj tarczy przed poważniejszymi ciosami, których się pisarz spodziewał? Wyraźnie przecież daje do zrozumienia, że nie jest jednak po stronie „onych nihilistów” z przemówienia Moczara. Ta hipoteza nie jest pozbawiona realnych podstaw.

\* \* \*

Tak bogatego kontekstu pozbawione jest opowiadanie *Fascynacja*. Dotyka bowiem spraw polityki pośrednio. Jest opowieścią o nieszczęśliwym artyście. Nieszczęśliwym, bo niemogącym się w pełni zrealizować.

Artysta nazywa się Jan Kowalski. Symbolizujące przeciętnego Polaka nazwisko staje się rzeczywistym przekleństwem bohatera; jedną z przyczyn jego niezaspokojenia, czy — jak sam mówi — „głodu”. Opowiadający o nim Andrzej, w pierw jego uczeń, później student i przyjaciel, poznaje go w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych w prowincjonalnym miasteczku. Jan jest przybyszem z metropolii, po latach Andrzej dowie się, że był to rodzaj zesłania. Jan porzucił bowiem wtedy pracę w Akademii Sztuk Pięknych w proteście przeciw odgórnemu zadekretowaniu w sztuce metody socrealistycznej. Okaże się również, że ma za sobą piękną i heroiczną przeszłość partyzancką. Dzięki magnetycznej osobowości staje się w miasteczku obiektem fascynacji grupy trzynastoletnich chłopców. Prowadzi bowiem drużynę harcerską, ale jednocześnie część młodzieży wiąże głębiej. Tworzy tajne bractwo złożone zarówno braterstwem krwi, jak i rodzajem inicjacyjnych praktyk seksualnych. „Szef”, jak go nazywają młodzi ludzie, jest tu przedstawiony w zasadzie wprost jako pedofil. Młodzi jednak nie dostrzegają w jego praktykach niczego zdrożnego, raczej szansę na wtajemniczenie w dojrzałość. Nagły wyjazd „Szefa” z miasteczka jest dla nich wstrząsem. Jeden z nich, w poczuciu opuszczenia, popełnia nawet samobójstwo.

Po pięciu latach Andrzej spotyka Jana, gdy podejmuje studia w Akademii Sztuk Pięknych. Jan jest tu profesorem. Nadal jednak ucieka; jego burzliwe życie osobiste, podbudowane sukcesami towarzyskimi, to jednak jawna już kompensacja braku pełnego sukcesu artystycznego, skazania na wtórność w sztuce. Jan obwinia się także za wspomnianą już samobójczą śmierć

---

<sup>26</sup> Zob. J. Eisler: *Zarys dziejów politycznych Polski 1944—1989*. Warszawa 1992, s. 93—94.

chłopca. Fascynacja Andrzeja osobowością Jana trwa jednak nadal i przeraża się w już męską przyjaźń — pozbawioną erotycznych podtekstów. Pozostawiona przez Jana żona stanie się obiektem prawdziwej inicjacji seksualnej Andrzeja.

W tak skrótowno zaprezentowanej fabule stosunkowo obszernego opowiadania można dostrzec jedną znamioną cechę. Bohater odważnie nie zgadza się poddać swojej sztuki politycznemu naciskowi, jego buntowi od razu towarzyszy świadomość przegranej. Zwróćmy uwagę, że wprowadzony tu jako kompensacja przegranej wątek erotyczny został potraktowany diametralnie inaczej niż w *Bramach raju* Jerzego Andrzejewskiego — powieści politycznej z roku 1960. Aluzja do słynnej paraboli Andrzejewskiego jest tu chyba trudna do zaprzeczenia. Iredyński, tak jak Andrzejewski, pokazuje osobowość skalaną, lecz bohater *Fascynacji* nie prowadzi stworzonej przez siebie zbiorowości ku jakiejś utopijnej idei. Jeżeli tragizm postaci Jana przypomina postać hrabiego Ludwika, to żaden z jego uczniów nie idzie drogą Aleksego Melissena czy Jakuba z Cloyes.

\* \* \*

Otwierające tom opowiadanie *Armelle* jest historią miłości. Piotr, dwudziestojednoletni absolwent socjologii, jadąc na pierwszą reporterską wyprawę, spotyka swoją „kobietę ze snów”. Znajomość początkowo nadspodziewanie wiele rokuje, jednak bohater w burzliwych okolicznościach traci kontakt z dziewczyną. Opowiadanie mówi w zasadzie o poszukiwaniu ideału, którego się kiedyś dotknęło, o okrutnym świecie nierozumiejącym oczekującego Orfeusza czy Don Kichota. Mówi też o miłosnym zawodzie. Utracona niegdyś Armelle (takie imię podczas zapoznawczej gry wybrał dla niej Piotr; jego etymologia znaczy ‘królowa’) okazuje się pospolitą nimfomanką. Możemy się domyślać, że po takim miłosnym zawodzie bohater już na zawsze w związkach uczuciowych pozostanie cynikiem.

I taki w zasadzie zarys sensów opowiadania był przedmiotem refleksji krytycznoliterackiej. Ciekawe, że zupełnie nie zauważono nacechowanej specyficznej tendencyjnością charakterystyki środowiska, z którego wywodził się Piotr. Zwróćmy uwagę na dosłownie pięć pierwszych stron tego opowiadania — tylko one odzwierciedlają specyfikę czasu wydania całego tomu<sup>27</sup>.

Bohater został tu wyraźnie wykreowany na reprezentanta, tak ganiejonej w tzw. marcowej propagandzie, bananowej młodzieży<sup>28</sup>. Wywodzi się

---

<sup>27</sup> Już po ukazaniu się tomu, w historycznie następnej epoce opowiadanie to miało przedruk; co istotne, pozbawione zostało właśnie tych pierwszych pięciu stron! Zob. I. Iredyński: *Armelle*. „Polska” 1971, nr 2, s. 32—35.

<sup>28</sup> Pisz na ten temat Zdzisław Zblewski: „pojęcie powstałe na początku lat 60., wykorzystywane propagandowo przez część działaczy komunistycznych dla zdyskredytowania

ze świetnie sytuowanej, inteligenckiej rodziny. Ojciec najprawdopodobniej jest profesorem politechniki, lecz nie tylko metalurgia stanowi przedmiot jego zainteresowań:

Wolał, żeby studentka była kompletną idiotką, niżby miała mieć płaski biust, tak przynajmniej tłumaczył.

A, s. 7

Piotr, jak już powiedzieliśmy, jest typowym reprezentantem młodzieży swojego środowiska: zblazowany, niemający żadnych problemów materialnych, świetnie ubrany absolwent elitarnej socjologii. Zarówno on, jak i jego rówieśnicy spędzają próżniaczo czas pomiędzy pływalnią, kinem a zadbanym przez służbę domem. Grają w pokera, słuchają płyt, konsumują alkohol, uprawiają niezobowiązujący seks. W takim próżniaczym zawieszeniu po skończonych studiach nawet nie troszczą się o jakieś zatrudnienie. Dobra posada jest oczywistością, która im się należy:

Któregoś ranka leżałem w wannie, gdy zadzwonił telefon. Stary, do którego dzwoniono o każdej porze, zainstalował drugi aparat w łazience [...].

Telefonował Humer, znajomy starego, człowiek, który zdążył przez dwadzieścia lat być wszystkim lub prawie wszystkim. Był pułkownikiem, dyrektorem filharmonii, przewodniczącym Związku Pływackiego, prezesem spółdzielni, ważną figurą w filmie, a obecnie redaktorem „Głosu Stolicy”. [...]

— Jesteś pracownikiem „Głosu” — powiedział zamiast przywitania, gdy zjawiłem się w redakcji.

— Ja? To niemożliwe.

— Nie ma dyskusji.

A, s. 9

Zwróćmy uwagę na dość typową dla części aparatu partyjnego biografię naczelnego „Głosu” — jej stalinowski rodowód jest oczywisty; właśnie część PRL-owskiego establishmentu o takim rodowodzie starano się w mar-

niektórych przywódców młodzieży akademickiej (określanych jako »grupa awanturników z UW wywodząca się z bananowej młodzieży«) protestującej w marcu 1968 przeciwko rozpętanej wówczas w Polsce nagonce antysemickiej. Posługując się tym sformułowaniem, usiłowano skompromitować działaczy studenckich pochodzących z rodzin dobrze uposażonych materialnie (często były to rodziny wysokich urzędników PRL-u). Sugerowano, iż ludzie ci, wychowani w luksusie symbolizowanym w danym wypadku przez deficytowe w okresie → małej stabilizacji banany, nie znają rzeczywistych problemów środowiska akademickiego, a tym samym nie mogą reprezentować jego interesów. Używano wobec nich takich określeń, jak »dalecy od trosk przeciętnego studenta«, »synalkowie rodziców na wysokich stanowiskach«, a nawet »chłoptysie i dziewczątka z tatusiowych limuzyn«”. (Z. Zblewski: *Bananowa młodzież (bananowcy)*. W: Tegoż: *Abecadło PeeReLu*. Kraków 2008, s. 15).

cowej propagandzie kompromitować. Ta biografia dodatkowo opatrzona tu została nazwiskiem stalinowskiego dygnitarza — takie samo nosił przecież dostojnik stalinowskiego MBP Adam Humer<sup>29</sup>.

Usunięcie tych kilku stron z późniejszego prasowego przedruku jest chyba dowodem ówczesnego uwikłania pisarza. Prawdopodobnie jego szybki powrót na literacką scenę musiał być opłacony takim właśnie doraźnym „zaangażowaniem”. Na teście osobowej Iredyńskiego, która zachowała się w zbiorach Biblioteki Domu Literatury w Warszawie, znamienne są dwa wpisy: „Skreślony uchwałą ZG ZLP w dn. 9 IV 1968 r.”; „Reaktywowany uchw. ZG w dn. 23 XI 1970 r.”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Zob. *Encyklopedia*. T. 6: Górni — Indoa / hasła encykl. oprac. przez Wydawnictwo Naukowe PWN ; [Suplement „Gazety Wyborczej” przygot. przez zespół red. J. Rawicz i in.]. *Encyklopedia „Gazety Wyborczej”*. Kraków 2005, s. 590; *Aparat bezpieczeństwa w Polsce. Kadra kierownicza*. T. 1: 1944—1956. Red. K. Szwagrzyk. Warszawa 2005, s. 83—84.

<sup>30</sup> Może warto tu dodać, w jaki sposób Iredyński odniósł się do postawy swojej i środowiska artystycznego w czasach gomułkowskich: „My też jesteśmy współodpowiedzialni za niepowodzenia. Na pewno szliśmy na pewne ustępstwa, skreślenia, przemilczenia” (*Dookoła scenariusza*. [Rozmowa w redakcji]. „Film” 1971, nr 16, s. 11. W rozmowie uczestniczyli: K. Mętrak [prowadzący], A. Bonarski, A. Brycht, J. Głowacki, I. Iredyński).

## W pułapce Oksymoronu — *Człowiek epoki*

### Rok 1971. Konwicki, Iredyński i wampir

Zestawmy na początek dwa cytaty:

— Co się stało? — pyta Darek. — Kogo to wynosili z tego domu?

[...]

— Uduślił sznurem od żelazka roznosicielkę mleka.

— Kto uduślił?

— Co pan dziecko? Ten wampir. Znowu się odezwał, sukinsyn.

— Nie, nie sznurem — wtrąca się staruszka drżącym głosem. — Palcami. Ręce to on ma silne jak zwierz.

[...]

— Strach wychodzić z domu. A gadali, że już go złapano, że niedługo będą sądzić.

Darek patrzy na to mroczne wejście, w którym czai się jakaś senna groza.

— A dlaczego uduślił? Przecież to biedna kobieta, jakaś wdowa czy porzucona? — pyta wreszcie.

— Panie Darek, jak Boga kocham — gorszy się dozorca usiłując wytrząsnąć do gardła resztkę piwa. — Pan gazet nie czyta? To zboczeniec, dobry kawał sukinsyna.

[...]

— Degenerata ciężko złapać. W każdym wielkim mieście grasują dzisiaj różne wampiry<sup>1</sup>.

...jestem nieco zakłopotany zaczynając swoją opowieść, wieńczącą jedyny cel mojego życia, jakim było znalezienie wampira vel wampyry, powtarzam: jestem zakłopotany nieco, ale do mówienia zmusza mnie

---

<sup>1</sup> T. Konwicki: *Nic albo nic*. Warszawa 1971, s. 74—75.

przekonanie, że każdy człowiek jest winien swoim siostrom i braciom w gatunku jakąś opowieść ku pokrzepieniu serc według swoich możliwości, więc i mnie od tego obowiązku uchylać się nie wolno. Pokrzepiającym dla szerokiej publiczności może być przykład uwieńczenia powodzeniem moich wysiłków i eksperymentów mający na celu udowodnienie istnienia wampirów vel wampyrów i zbadanie struktury tego zjawiska, które większość ludzi uważa za fantom, a jednak przystępuję do relacji mojego odkrycia z pewnym — jak już nadmieniałem zakłopotaniem, bo — po pierwsze — nie wiem, co będę robił po ostatnim zamknięciu sprawy wampirów vel wampyrów, a niewątpliwie sprawozdanie niniejsze będzie zamknięciem tej sprawy, po drugie zaś — odkrycie moje było przypadkowe, nie pokrywające się z hipotezami, jakie wysnuwałem w początkowym okresie badań, a także ujawniające bezprzydatność eksperymentów robionych wówczas przeze mnie, mówiąc skróto: osiągnąłem sukces nie osiągając go całkowicie. Praca moja ma podłoże w pacholących porachunkach z łajdackiej pamięci ojcem mym prof. Janem Asmodeuszem G., autorem dwudziestoczeretomowej „Krzepiącej historii cywilizacji euro-amerykańskiej”, w którym to dziele ojciec mój poddał druzgocącej krytyce rzekomy fakt istnienia wampirów vel wampyrów, udowadniając w nadobnych kaden cjach (elegancja stylu, jak wszystkim wiadomo nie wpłynęła na zornamentyzowanie scjentystycznej prostoty wyводу), że wampiry vel wampyry były wymysłem ludzi o umysłach mrocznych i wzburzonych jak błotne gejzery, że była to próba wytłumaczenia nieznanых zjawisk przyrody na miarę ówczesnych wyobrażeń i że nikt nie widział wampira vel wampyra ani nie obserwował czegoś lub kogoś w trakcie czynności warunkującej nazwę, to jest podczas wysysania krwi z osobników żywych płci męskiej, żeńskiej lub hermafrodyty. Nie wiem dlaczego ten fragment podzielał na mnie tak silnie, mógłbym znaleźć dużo innych, równie frapujących, w licznych dziełach łajdackiej pamięci mego ojca, a jednak wzmianka o nieistnieniu wampirów ukształtowała moje dotychczasowe życie, stała się manifestacją mojego ja przeciw wielkiemu ja mojego ojca<sup>2</sup>.

Powieści, z których pochodzą te fragmenty, ukazały się dokładnie w tym samym czasie. Było to jesienią roku 1971. Zestawiamy je, bowiem posiadają wspólny, sensacyjny wątek. Pisano o nich w tym samym momencie, lecz — co zastanawiające — skojarzyła je tylko jedna recenzja. Z dużej, prawie czterdziestoosobowej grupy, recenzentów obu książek zestawil je tylko jeden: Janusz Termer, dokonując przeglądu utworów podejmujących ówczesnie formę groteski. Wnioski płynące z jego recenzji były jednak niezbyt odkrywcz e i stosunkowo powierzchowne:

---

<sup>2</sup> I. Ire dyński: *Człowiek epoki*. W: Tegoż: *Ciąg*. Kraków 1982, s. 226—227. Wszystkie cytaty z tej powieści opatruję skrótem CE i lokalizuję przez podanie stron tego wydania.

[Obie powieści — Z.M.] operują różnym materiałem literackim i do różnych konkluzji dochodzą. Lecz jest także sporo wspólnych momentów — przypadkowych naturalnie — nawet w najprostszej warstwie obu książek — fabule. Oto, np. w obu utworach pojawia się sprawa poszukiwanego wampira. Lecz u Konwickiego to jedynie groteskowy żart, punkt wyjścia narracji, zaś u Iredyńskiego rzecz przybiera na znaczeniu, ponieważ poszukujący wampira narrator sam okazuje się wampirem — co przynosi nie tylko ciekawy efekt fabularny, ale przede wszystkim efekt znaczeniowy, element semantycznej niespodzianki. Wspólne natomiast obu książkom jest samo poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o sens życia<sup>3</sup>.

Zostańmy na chwilę przy powieści Konwickiego. Trudno się bowiem zgodzić ze zdaniem Termera, jakoby w *Nic albo nic* wątek wampira był „jedynie groteskowym żartem”<sup>4</sup>. Stylistyka groteski jest oczywiście obecna w tej powieści, lecz ten fakt ma znaczenie sekundarne<sup>5</sup>. Ważniejsze jest, że Konwicki dotknął kilku istotnych i aktualnych problemów. Pisarz mówi

<sup>3</sup> Odwołuję się do następującego zbioru tekstów poświęconych powieści Iredyńskiego (cytowane z niego poniżej fragmenty są lokalizowane tylko poprzez przywołanie nazwiska krytyka): L. Bugajski: *Iredyńskiego „opowieść ku pocieszeniu serc”*. „Nowy Wyraz” 1974, nr 3, s.117—124; B. Drozdowski: *Produkcyjniak o szulerach*. „Panorama Północy” 1972, nr 23, s. 11; I. Furnal: *O wampirach i innych takich*. „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 3, s. 141—142; L. Gadzicki: *Ireneusz Iredyński: „Człowiek epoki”*. „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 45; K. Głogowski: *Terminowanie u Gombrowicza*. „Kierunki” 1972, nr 13, s. 9; A. Konkowski: *Żeby zapamiętać, że to bez sensu*. „Nowe Książki” 1971, nr 24, s. 1651—1653; E. Kuźma: *Wampirologia uogólniona*. „Głos Szczeciński”, 23/24 X 1971, s. 5; A. Libera: *Wizja Iredyńskiego*. „Współczesność” 1971, nr 22, s. 4; W. Maciąg: *Świat jako zabawa w demony*. „Życie Literackie” 1971, nr 47, s. 10; K. Mętrak: *Z ducha Gombrowicza poczęte*. „Twórczość” 1972, nr 2, s. 116—118; K. Nowicki: *Chłopięcość*. „Fakty i Myśli” nr 23, s. 7; J. Preger: *Pamflet na humanizm*. „Barwy” 1972, nr 6, s. 7; P. Skórzyński: *Epoka wampirów?*. „Więź” 1972, nr 5, s. 128—130; M. Sprusiński: *Oswajanie wampira*. „Literatura” 1973, nr 36, s. 3; S. Stanuch: *Co wisi w powietrzu?*. „Dziennik Polski” 1971, nr 247, s. 4; J. Termer: *Współczesna proza polska*. „Polonistyka” 1971, nr 2, s. 54—56 (cytowany fragment pochodzi ze s. 55); T. Walas: *Skończone polowanie?*. „Życie Literackie” 1974, nr 1, s. 10; J. Wyka: *Wampir lat siedemdziesiątych*. „Wiedza i Życie” 1972, nr 9, s. 78—80; B. Zadura: *Skuteczność naszych działań*. „Kultura” [Warszawa] 1972, nr 10, s. 9.

<sup>4</sup> Być może recenzent tak potraktował „grę” słowną imieniem Darek. To imię współbrzmi z angielskim słowem dark ‘ciemność’; współbrzmi także z przydomkiem czy nazwiskiem: Dracul, Dracula, Drakula. Znaczenie etymologiczne pochodzącego z Persji imienia Dariusz oznacza ‘tego, który jest dobry’. Warto zapamiętać, że i w literackiej grze współbrzmień autor budował konsekwentnie dwudzielny świat.

<sup>5</sup> Stylistyce powieści groteskowego zabarwienia dostarczają gry intertekstualne. Szerzej o na ten temat (a także na temat recepcji tej powieści) piszę w moim artykule: *Blisko i daleko. O „Nic albo nic” Tadeusza Konwickiego*. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. 1. Red. M. Kisiel przy współudziale G. Maroszczuk. Katowice 2005, s. 121—132.



przecież o doświadczeniu swego pokolenia. W partii powieści poświęconej tematowi współczesnemu bohater mówi: „Nie jesteśmy pijani. Weszliśmy tylko na drogę, co biegnie obok. [...] Weszliśmy na inną drogę, ale biegnie ona w tę samą stronę”<sup>6</sup>. Obrazy takiego rozdarcia, egzystowania w dwóch wymiarach rzeczywistości, będą obecne w całej powieści<sup>7</sup>. Bohaterowie Konwickiego są rozdarci pomiędzy życiem podziemnym z okresu wojny, a pozornie pokojową (by nie użyć odmiennego na wszystkie strony w latach sześćdziesiątych terminu „stabilizacja”), teraźniejszością<sup>8</sup>. Rzec można, że w świecie Darka ofiary „wampira” są realne, tak jak i realna jest jego amnezja i ślady zadrapań na ciele, których w żaden sposób nie może sobie wytłumaczyć. Bohater Konwickiego podejrzewa więc siebie samego o zbrodniczy lunatyzm<sup>9</sup>, jest też inwigilowany przez milicję. Ale jednocześnie jest on też częścią zarysowanej w powieści struktury pozanomenklaturowego społeczeństwa. I gdyby spojrzeć na tę postać poprzez całokształt twórczości Konwickiego (dodajmy: twórczości genetycznie (Litwa!) zakorzenionej w tradycji romantyzmu), to można by jego bohatera potraktować

<sup>6</sup> T. Konwicki: *Nic albo nic...*, s. 224—225.

<sup>7</sup> „Metafizyka »wielkiego« romantyzmu (spod znaku Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego) to niewątpliwie pytania o sposób istnienia wampira, o jego podejrzaną zawieszenie na granicy dwóch światów — żywych i umarłych, zdrowych i obarczonych śmiertelną chorobą. Wampir jest tym, który burzy niejako te granice sytuując się dokładnie pomiędzy jednym i drugim światem” (B. Zwolińska: *Dlaczego wampir? Uwagi końcowe*. W: Tejże: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*. Gdańsk 2002, s. 327). Istnieje w powieści sugestia tożsamości bohaterów fragmentu wojennego i współczesnego: plutonowego Starego i Darka. Konwicki obrazowo tę tożsamość zilustrował w swoim chyba najwybitniejszym filmie *Jak daleko stąd, jak blisko* (z roku 1972), wyraźnie paralelnym w stosunku do omawianej powieści. W filmie bohater obu „światów”, grany jest przez tego samego aktora.

Tu konieczna jest jeszcze uwaga dotycząca istnienia obrazu wampira w kulturze polskiej. Obok pojmowania go jako krwiożerczego upiora czy demona, romantyzm wytworzył typ wampiryzmu patriotycznego, gdzie bohater jest opętany ideą niepodległościową. „Stając się wampirem, Polak oddawał się »złej« zemście na wrogu” (M. Janion: *Polacy i ich wampiry*. W: Tejże: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 52—53).

<sup>8</sup> W zacytowanym poniżej dialogu pada słowo „szambo”, dość okrutnie oceniające współczesność:

„— No co jeszcze po jednym?

— Znowu będę miała z tobą kłopoty.

— Nie, już mi przeszło. To za co? Za własne szambo?

— Mów w swoim imieniu — powiada Lila, ale wypija i tę szklaneczkę bez specjalnych oporów”. (T. Konwicki: *Nic albo nic...*, s. 222).

<sup>9</sup> „[...] w figurze wampira (przynajmniej w literaturze polskiej) pojawia się jednak jakiś inny odcień. Wampir jest jakby naszym sobowtorem, jest sobowtorem, jest cieniem każdego w takim sensie, że uosabia »złą« — lecz organiczną, wewnętrzną — część duszy, to »zło«, które drzemie w każdym z nas” (M. Janion: *Polacy i ich wampiry...*, s. 45).

jako swoiste medium mówiące do nas znakami. Ten bohater nie dostrzega bowiem w świecie niczego poza rozpadem i pustką, miota się w przestrzeni państwa policyjnego.

Wśród piszących o *Nic albo nic* stosunkowo powszechny był odbiór tej powieści przez formułę sensacyjną, proste jej odczytanie jako utworu o wampirze i niczym więcej. Padały wprawdzie głosy odważniejsze interpretacyjne — wampir jako figura współczesnej kondycji człowieka — lecz trudno w nich nie dostrzec ogólnikowości. Konstatacje podobnego typu dotyczyć będą i książki Iredyńskiego. Szerzej o jej odbiorze będzie jeszcze mowa. W tym miejscu powiedzmy tylko, że krytyka zupełnie nie dostrzegła jej aspektu politycznego.

Idąc tym torem, dostrzeżemy, że w odbiorze obu powieści brak prób ich osadzenia w jakimś konkretnym historycznym, opisanym więzi łączących ze światem dawnych czy teraźniejszych realiów. W kontekście takich luk w świadectwach lektury można wysnuć dwa wnioski. Pierwszy dotyczy sfery świadomej asekuracji. Ówczesna krytycznoliteracka wstrzeźliwość była zapewne zamierzona i brała się ze świadomości istnienia tematów tabu. Pamiętamy o nieodległych czasach gomułkowskich i swojej „tresurze”, jakiej ówczesnie były poddane środki masowego przekazu. Wniosek drugi wiązałby się z zakwestionowaniem użytego przez Termera słowa „przypadek”. Musi bowiem pojawić się pytanie: czy to możliwe, by powieści pisane przez wybitnych pisarzy nie nakreśliły wspólnego pola, nie odniosły się podobnie do zjawisk życia społecznego, nie zobrazowały w tych samych barwach atmosfery końca lat sześćdziesiątych? Poprzestanie na zinterpretowaniu zbieżności łączących obie powieści tylko jako przejawu modnego motywu wziętego z obiegu kultury masowej<sup>10</sup>, byłoby działaniem powierzchownym i nieoddającym prawdy. Przypomnijmy zatem kilka faktów: historycznych, historycznoliterackich, a także kulturowych.

\* \* \*

Utworu Iredyńskiego w zasadzie nie dotknęły pryncypialne inwektywy „krzepkich wielbicieli pomników”<sup>11</sup>. Tylko na łamach „Barw” — pisma

---

<sup>10</sup> Oczywiście, masowej kultury zachodnioeuropejskiej; w jej kręgu na temat wampira realizowali filmy także polscy reżyserzy — Walerian Borowczyk czy Roman Polański. W Polsce w drugiej połowie lat sześćdziesiątych telewizja realizowała bardzo udaną serię filmów pod tytułem *Opowieści niesamowite*, opartą na klasyce prozy XIX wieku.

<sup>11</sup> Tak nazwała Anna Tarska w swojej recenzji z *Nic albo nic* niektórych piszących o tej powieści (zob.: Taż: *Nic albo nic albo zmory zaangażowane*. „Echo Krakowa” 1971, nr 237). Zarzucali oni bowiem Konwickiemu „brak analitycznego stosunku do złożonej problematyki” czy prezentację rzeczywistości jako swoistej szopki. Można było także do-

o wyrażnie propartyzanckich<sup>12</sup> sympatiach — można było dostrzec potępién-  
cze tony — a i one nieco złagodzone zostały zastrzeżeniami. Recenzentka po  
prostu pamiętała o biografii Iredyńskiego. Zacytujmy dwa charakterystyczne  
fragmenty (pierwszy z nich przewija się, powtarzany, przez cały tekst):

Otóż wszystkie wyszydzone tutaj rzeczy nic nie mają wspólnego  
z mieszczaństwem, filisterstwem, burżuizmem. To są wartości humani-  
styczne. Powieść Iredyńskiego pod pozorem satyry na strasznego miesz-  
czanina, wiecznego konsumenta — jest pamfletem na humanizm.

[...]

Skąd się to wzięło u Iredyńskiego? Zapewne z jakichś osobistych  
kompleksów i frustracji, może z nieszczęśliwych rozdziałów jego biogra-  
fii — ale faktem jest, że jego twórczość wypełnia nienawiść do człowie-  
ka, że ta twórczość usiłuje wziąć zemstę na ludziach<sup>13</sup>.

Powtórzmy to, co stwierdził Konrad Eberhardt w cytowanym już fragmen-  
cie recenzji książki Konwickiego: „zarzut [o życiową i ideową próżnię — Z.M.]  
nie funkcjonuje w aktualnym klimacie zbyt dobrze”. Zapewne to stwierdzenie  
dotyczyło politycznej i kulturowej specyfiki tamtych, niezwykle burzliwych lat.  
Wtedy to przecież zrodziły się zjawiska, które trwały przez całe lata siedemdzie-  
siate XX wieku i doprowadziły do wielkich przekształceń cywilizacyjnych lat  
osiemdziesiątych. Abstrahujmy jednak od kontekstu zewnętrznego<sup>14</sup> i skupmy

---

strzec w niektórych recenzjach tony lekceważące. Najbardziej „marksistowsko” pryncy-  
pialna recenzja Wacława Kubackiego (w „Życiu Warszawy”) została zresztą szyderczo i za-  
bawnie odparta na łamach „Ekranu”, „Kultury” i „Szpilek” przez Konrada Eberhardta  
i Janusza Głowackiego. Warto w tym miejscu zacytować fragment tekstu Eberhardta, zna-  
miennego dla atmosfery ówczesnego przełomu politycznego: „Pozwolę sobie na uwagę,  
że ów zarzut [o życiową i ideową próżnię — Z.M.] nie funkcjonuje w aktualnym klimacie  
zbyt dobrze; on sam został chyba wydobyty z zakamarków podświadomości i wywołuje  
rozzewniające skojarzenia” („*I murarze, kolejarze*”. „Ekran” 1971, nr 41, s. 15).

<sup>12</sup> Przypomnijmy, czym była ta formacja polityczna, cytując fragmenty hasła ze współ-  
czesnego leksykonu historycznego: „»Partyzanci«, potoczna nazwa nieformalnej grupy two-  
rzonej po 1960 przez M. Moczara wokół Ministerstwa Spraw Wewn., pretendującej do roli  
ośrodka nacisku na aparat PZPR i władze państw. oraz usiłującej wpływać na nastroje i po-  
stawy społ. [...] »p« za głównych przeciwników uważali »liberałów« [...] wysuwali hasła pa-  
triotyczne i nar., podkreślali wkład krajowych organizacji konspiracyjnych w wyzwolenie  
Polski spod okupacji hitl. [...] eksponowali rolę osób pochodzenia żyd. W aparacie władzy  
i po 1967 doprowadzili do ich masowego usuwania ze stanowisk pod zarzutem nielojalności  
wobec państwa pol. i próby przejęcia władzy; apogeum swego znaczenia »p« osiągnęli 1968  
[...] następnie ich pozycja gwałtownie załamała się” (J. Dziegielewska [i in.]: *Encyklope-  
dia historii Polski. Dzieje polityczne*. T. 2. Warszawa 1995, s. 105).

<sup>13</sup> J. Preger: *Pamflet na humanizm*. „Barwy” 1972, nr 6, s. 7.

<sup>14</sup> Odnotujmy jednak, że ruch młodzieżowej kontrkultury zaistniał w latach sześć-  
dziesiątych także w Polsce. Pokolenie, które go zrodziło, za kilka lat stworzy opozycję de-  
mokratyczną, a za kilkanaście uruchomi proces rewolucyjnych zmian posierpniowych.

się na polskim klimacie tamtych lat — w nim bowiem obie omawiane powieści są żywo osadzone. Nie tu miejsce na szersze omówienie wydarzeń historycznych drugiej połowy lat sześćdziesiątych w Polsce, takich jak: kampania anty-inteligencka, kampania antysemita, polska odmiana rewolty młodzieżowej, ofensywa „partyzantów”, wydarzenia Grudnia 1970 na Wybrzeżu, „gierkowska odwilż” z początku lat siedemdziesiątych. Zwróćmy jednak uwagę, że te niezwykle burzliwe i brzemienne także dla kultury polskiej zjawiska rozegrały się w niewielkim obrębie czasowym, dosłownie w trzy i pół roku. Rodzi się pytanie o to, czy literatura — mimo istnienia kilku piętér instytucji cenzorskich — przenosiła echa tamtych lat? Odpowiedź musi być pozytywna — pełne ocenowanie, jak się okazuje, było niemożliwe. Tematy polityczne bowiem frapowały tak pisarzy, jak i czytelników, a specyfika PRL-owskiego życia politycznego polegała na tym, że już po kilku miesiącach (także poprzez międzynarodowe reperkusje) niedawne zachowania aparatu władzy okazywały się grubymi błędami politycznymi. Naiwnie liczone na społeczną amnezję i spuszczone na nie zasłonę milczenia. Paradoksalne jest to, że pisarzom pełniącym zarazem wysokie funkcje partyjne chyba wolno było więcej! Temat autarkii, alienacji i szaleństwa władzy znajdziemy bowiem w szeroko ówczesnie dyskutowanej i mającej różnorodne interpretacje powieści Jerzego Putramenta *Bołdyn*. Najbardziej prostolinijny odbiorca odczyta tę powieść jako analizę postaw ze stalinowskiego okresu błędów i wypaczeń. Ale rodzi się pytanie, czy rok jej wydania (1969) nie skazuje zawartych w niej tematów na konfrontację z polityczną teraźniejszością?<sup>15</sup> Aluzję do postaci Putramenta znajdziemy i w *Człowieku epoki*:

---

<sup>15</sup> „Putrament pracował nad *Bołdynem* przez cztery lata, od 1964 do 1968 roku. Skrętnie wykorzystał też wiedzę o komplikacjach życia politycznego, jakie się w tym czasie dokonały. Jego powieść polityczna dobrze współbrzmi z tymi tendencjami, które po obaleniu Chruszczowa wzięły górę nie tylko w ZSRR i »znormalizowanej« Czechosłowacji. Odnowione zapotrzebowanie władz na popularyzację wysiłków przywództwa, jednostki wielkiej, wybitnej, jaka zawsze hipnotyzuje masy, odnajdziemy w deklaracji pisarza, o *Bołdynie*. »Jest to studium psychiki ludzkiej poddanej wielkim przeciążeniom — władzą, odpowiedzialnością«. [...] Recepcja najlepszej powieści politycznej Jerzego Putramenta od początku zależała od aktualnych konstelacji politycznych. W 1969 roku, gdy w Biurze Politycznym PZPR liczyły się wpływy partyzantów generała Mieczysława Moczara, ceniono odbiór mimetyczny. [...] Nie dziwi więc, że to właśnie oni (Loranc, Machajek) zakwestionowali »prawdziwość« świata przedstawionego w *Bołdynie*. [...] Dzieścię lat potem, w epoce późnego Gierka dominował inny styl lektury. Rozrachunki ze stalinizmem przestały być dla partii sprawą aż tak drażliwą. [...] Jeszcze dalej posunął się Wacław Sadkowski we wstępie do I tomu *Pism* Jerzego Putramenta z 1979 roku. Interpretuje on *Bołdyna* jako metaforę, artystyczną syntezę procesu ideologiczno-społecznego, który nazywa się »kultem jednostki«”. (S. Gawliński: *Polityczne obowiązki. Odmiany powojennej prozy politycznej w latach 1945—1975*. Kraków 1993, s. 121, 123, 124).

W tym czasie (to znaczy do maja) zajęty byłem poszukiwaniem wampira vel wampyry przy pomocy najprzeróżniejszych osób płci obojga, a także Jerzego Putr.

CE, s. 298

Czy więc naprawdę wampir jest w utworach Konwickiego i Iredyńskiego tylko „żartem”, „przypadkiem”, wykoncypowaną przez artystów przenosią? A może wpierw odzwierciedla konstrukt ze sfery świadomości zbiorowej, a ten z kolei jest podbudowany jakimś faktem społecznym i... nadbudowany literackim pomysłem na wampira?

Mając świadomość braku ówczesnych badań humanistycznych nad codziennością (powszedniością) i wątpliwą wiarygodność relacji prasowych, zwróćmy się w stronę zapisu tak zwanych faktów etnograficznych<sup>16</sup>. Dodajmy, że tego rodzaju fakt może mieć źródło w wydarzeniach rzeczywistych, ale może też być zupełnie pozbawiony takiego zakorzenienia<sup>17</sup>.

Świadectwa etnografów i współczesne publikacje poświęcone historii kryminalistyki wskazują, że właśnie w okresie, gdy obie powieści były pisane, miała miejsce niebywała seria kryminalnych wydarzeń, a w zbiorowej świadomości zaistniały swoiście kształtowane pogłoski<sup>18</sup>. Antropolog pisze o tym następująco:

Lata siedemdziesiąte. Zagłębie Dąbrowskie. Przez kilka lat grasował tu morderca kobiet zwany w popularnej plotce „wampirem z Zagłębia” lub „wampirem z Katowic” — ponieważ nie wszyscy orientowali się przecież w etnograficznych subtelnościach ówczesnego województwa

---

<sup>16</sup> „Za takie etnografowie i folklorysty uznają na pewno, krążące co pewien czas wśród mieszkańców różnych stron Polski, pogłoski o wampirach. Treść tych pogłosek stanowiły bardziej lub mniej prawdopodobne wiadomości o gwałtownych napadach i morderstwach dokonywanych najczęściej na kobietach w wyjątkowych okolicznościach i w specjalny sposób. Znane mi »przypadki« pochodzą z Polski południowej”. (C. Robotycki: *Wampiry. Od wierzeń ludowych do filmowych fantomów*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3/4, s. 144).

<sup>17</sup> „Proporcje pomiędzy faktami a wyobrażeniami o nich są wymieszane i trudne do ustalenia. Powtarzam, fakty mogły wywołać pewne stany świadomości, ale też faktów mogło nie być. Niemniej w znanych mi relacjach o działaniach »wampira« można odkryć kilka regularności. Czynów dokonywano w niezwykłych okolicznościach, ofiarami zbrodni były kobiety lub dzieci, nieszczęsne te osoby były maltretowane i okaleczane, akty przemocy miały zawsze charakter seryjny” (tamże, s. 145).

<sup>18</sup> Obie powieści wydane były — jak już wspomniałem — jesienią 1971 roku. W stopce wydawniczej pierwszego wydania powieści Konwickiego znajdziemy datę złożenia do druku: 5 VI 1970 r.; w książce Iredyńskiego — 27 II 1971 r. Fragment powieści Iredyńskiego drukowała w połowie roku 1970 warszawska „Kultura” (I. Iredyński: *Rogi*. „Kultura” 1970, nr 26, s. 6—7). Sergiusz Sterna-Wachowiak, recenzując drugie wydanie *Człowieka...*, informuje, iż powieść była pisana w znacznie wcześniej, bo w latach 1967—1968 (zob. S. Sterna-Wachowiak: *Homo viator*. „Nurt” 1975, nr 2).

katowickiego. Jego czyny wywołały falę pogłosek i apokryfów. Opowiadano, że dusił kobiety stalową pętlą, gwałcił, zabierał im torebki i inne drobiazgi. Napadał na samotne kobiety w miejscach odludnych, wieczorem lub w nocy. Prowadzone przez ówczesną prokuraturę i MO intensywne śledztwo i liczne próby ujęcia rzeczywistego sprawcy morderstw oraz ogłaszane w prasie przez MO komunikaty i ostrzeżenia podtrzymywały długo zbiorową psychozę. Liczne „przecieki” o rzeczywistym przebiegu zdarzeń łatwo obrastały swoistą „ludową” otoczką<sup>19</sup>.

Musimy tu nieco skorygować zapis Czesława Robotyckiego — opisane wypadki miały miejsce w latach sześćdziesiątych, głównie w drugiej ich połowie, pomiędzy latami 1964 a 1970<sup>20</sup>. Zapewne trudno było piszącym o powieściach Iredyńskiego i Konwickiego w tamtym czasie jakoś zasygnalizować tę sprawę — długo jeszcze nierozwiązaną. Musieliby ujawnić hipokryzję ówczesnych władz — bo tak trzeba określić ówczesne zachowanie rządzących. Sprawa rzeczywiście grasującego w latach sześćdziesiątych seryjnego mordercy istniała bowiem początkowo tylko w pogłosce. Trafiła jednak na podatny, dla szerzenia się społecznych fobii i psychoz, grunt społeczeństwa propagandowo okłamywanego i nieufnego. Funkcjonowanie mordercy publicznie ujawniono dopiero w roku 1968, po tym jak dokonał on zabójstwa krewnej partyjnego notabla. Nagle ogłoszono istnienie seryjnego mordercy oraz wyznaczono za jego schwytanie astronomiczną jak na owe czasy sumę miliona złotych; w zaciśnięciu gabinetów przypisano całej sprawie także wymiar serii morderstw politycznych<sup>21</sup>.

Wróćmy do faktów literackich. Można przyjąć, że w swojej powieści Tadeusz Konwicki, w charakterystycznej dla niego usymbolizowanej manierze, zaprezentował sferę zbiorowych lęków, spętania jednostek — niejasną

---

<sup>19</sup> C. Robotycki: *Wampiry...*, s. 144.

<sup>20</sup> Zob.: T. Szyborski: *Jak policja polityczna szukała wampira*. Dostępne w Internecie: <http://tosz.salon24.pl/113813,jak-policja-polityczna-szukala-wampira> [data dostępu: 2 VIII 2009]; B. Kozłowski: *Wyrok w procesie Zdzisława Marchwickiego — „Wampira z Zagłębia”*. „Polska.pl Kalendarium”. Dostępne w Internecie: <http://kalendarium.polska.pl/wydarzenia/article.htm?id=82755> [data dostępu: 2 VIII 2009].

<sup>21</sup> Było to wynikiem złożenia następujących faktów: dwa morderstwa nastąpiły w dniach komunistycznych świąt, wspomniana ofiara była krewną Edwarda Gierka, inna nosiła nazwisko Gomółka. „Rozwiązanie” tej niezwykle trudnej sprawy stało się konieczne, gdy na czele PZPR stanął w grudniu 1970 roku Gierek. Domniemanego „wampira” ujęto w roku 1972; dziś cały jego proces wielu historyków kryminalistyki uznaje za mistyfikację. Zob.: M. Janion: *Demokratyczne wampiry historyczne*. W: Tejże: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2002, s. 64—66 (ten fragment rozdziału książki Marii Janion oparty jest głównie na danych zaczerpniętych z książki Grażyny Starzak: *Powrót wampira. Zdzisław Marchwicki 20 lat później. Morderca czy ofiara?* Kraków 1993); T. Szyborski: *Niewinny jak wampir*. Dostępne w Internecie: [http://www.wiadomosci24.pl/artukul/wampir\\_z\\_zaglebia\\_10569.html#](http://www.wiadomosci24.pl/artukul/wampir_z_zaglebia_10569.html#) [data dostępu: 2 VIII 2009].



i beładną atmosferę tamtego czasu. Krzysztof Mętrak, pisząc o *Nic albo nic*, zwrócił zresztą uwagę, że Konwicki lubuje się w takich „napomknieniach” — na przykład zapleczem fabuły jego powieści *Wniebowstąpienie* z roku 1967 był słynny i do dzisiaj zresztą niewyjaśniony napad na bank na ulicy Jasnej w Warszawie<sup>22</sup>.

Zapewne więc nie ma przypadku w tym, że również Iredyński poszukuje wampira (albo, jak przedrzeźnia potoczną wymowę — warszawską? — wampyra). Było o nim głośno i młody pisarz musiał mieć do czynienia z echem tego faktu, echem medialnym i etnograficznym. Ale jeżeli jako prawdziwą potraktujemy informację Sergiusza Sterni-Wachowiaka o napisaniu tej powieści w latach 1967—1968, a więc jeśli przyjąć, że powstała podczas pobytu pisarza w więzieniu, to miał on do czynienia przede wszystkim z faktem etnograficznym, z pogłoską. I pewnie nikt nie zapisał jej więziennej wersji, a taka z pewnością istniała!

### Wampir Iredyńskiego

„Pogłoska” — tego terminu na określenie konstruktu zbiorowej świadomości („faktu etnograficznego”) używa Robotycki. Współcześni antropolodzy, określając tego typu wytwory, używają określenia: miejska legenda (ang. *urban legend*). Interesujące, co mówi współczesny badacz tego gatunku Dionizjusz Czubala na temat sposobów jej zapisu i artystycznych skutków utrwalenia tego gatunku:

Zmodernizowana dziś folklorystyka włącza w zakres swoich zainteresowań dwa gatunki prozy ludowej — dawniej ignorowane — a mianowicie opowieść biograficzną (opowieść realistyczną, opowieść wspomnieniową, opowieść z życia) i omawianą tu legendę miejską. Zdarza się jednak, iż następuje wymieszanie się tych dwu postaci folkloru. Nic dziwnego, rozróżnianie ich nie jest sprawą łatwą.

[...]

Mówiąc o nich, trzeba by dostrzec jeszcze i to, że wysiłek folklorystów i antropologów przy rejestrowaniu biografii dał może niezamierzony, ale znakomity efekt na innym polu. W wielu krajach surowy, wiernie zapisany w terenie życiorys po publikacji zostawał uznany za wysokiej klasy dzieło literackie i wchodził do klasyki literatury narodowej. Takie przykłady znamy z literatury meksykańskiej lub kubańskiej. W 1948 roku meksykański etnolog Ricardo Pozas zarejestrował, a następnie opublikował w „Acta antropologia” życiorys Indianina Juan Perez Jolote. Opowieść ta stała się klasyczną pozycją meksykańskiej literatury. Niektórzy nazywają ją „arcydziełem” tej literatury. **Magnetofon stał się środkiem, za którego pomocą przemówili ci, którzy na co dzień nie mają dostępu do literatury** [podkr. — Z.M]. Tą dro-

---

<sup>22</sup> K. Mętrak: *Snów polskich c.d.* „Kultura” 1971, nr 38, s. 3.



gą poszedł Oskar Lewis, autor takich dzieł jak *Dzieci Sancheza*, *Rodzina Martinezów*, *Nagie życie*. Podobnie postąpił Kubańczyk, Jorge Calderon Gonzales, który spisał życiorys robotnicy z fabryki cygar (*Amparo: Mollo y Azucenas*, Hawana 1970).

[...]

Wkroczenie w te, nie penetrowane dotąd, obszary twórczości oralnej oznaczało odejście od tradycyjnej folklorystyki. Powolny zrazu postęp w badaniu legend współczesnych uzyskał wyraźne przyspieszenie w latach sześćdziesiątych<sup>23</sup>.

To obszerne przytoczenie posłuży nam do klasyfikacji genologicznej opowieści bohatera *Człowieka epoki* — Stanisława G. Podkreślenie w tym cytacie służy zwróceniu uwagi na środek zapisu i katalizator nowej formy artystycznej — tu bowiem widać zbieżność ze sposobem zapisu, z mimetyzmem formalnym *Dnia oszusta*. O tym, że powieść *Człowiek epoki* jest odtworzonym na piśmie magnetofonowym nagraniem, dowiadujemy się prawie na samym początku<sup>24</sup>, a specyficzne znaki stylistyki oralnej (dygresja, wstawki autotematyczne i metaliterackie, komentarz „na stronie”, parenteza) pojawiają się i przeplatają tekst stosunkowo często (poniżej wybór najistotniejszych z nich):

(Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na doskonałą dramaturgię życia, przerwy na siusianie przed finałową rozgrywką nie wymyśliłby żaden twórca romansów).

CE, s. 255

[...] epizod ten, pozornie nie mający bezpośredniego związku z głównym nurtem mojej opowieści, stał się — o czym opowiem pod koniec — natchnieniem w rozwiązaniu pewnego problemu technologicznego.

CE, s. 282

Jako że nie mam upodobania do opisów naturalistycznych, a chcę pozostać wierny — jak dotychczas — prawdzie obiektywnej, posłużę się konwencją i powiem, że inżynier Wiator słuchał z otwartymi ustami.

CE, s. 288

„Won z mego domu!” — ryknął i różowo-niebieska (esteta) piana wystąpiła mu na usta.

CE, s. 291

---

<sup>23</sup> D. Czubala: *Od biografii do sensacji*. W: Tegoż: *Nasze mity współczesne*. Katowice 1996, s. 144, 147, 149.

<sup>24</sup> „[...] opowiem o tych spotkaniach najściślej, jak tylko będę mógł, tak żeby był to rodzaj protokołu naukowego, nie wiadomo bowiem, czy relacja moja nie będzie zatwierdzona przez Komisję Naukową jako praca doktorska (zagadką jest dla mnie, czy **forma utrwalenia**, tj. **taśma magnetofonowa** [podkr. — Z.M.], odpowiada przepisom Ministerstwa Oświaty)” (CE, s. 237—238).

[...] i kto wie, czy nie zacząłbym przemawiać do ludzi językiem onomatopeicznym, którego dotychczas — jak już wspomniałem — używałem tylko w pewnych monologach wewnętrznych.

CE, s. 293

Wstrzymam się od opisu moich zabiegów [...], wstrzymam się albowiem opowieść moja nie jest opowieścią produkcyjną z życia szulerów, lecz słowną dokumentacją udanego poszukiwania wampira vel wampyra.

CE, s. 301

Odczuwam niejake zadowolenie na myśl, że po zapoznaniu się z moją opowieścią i po obejrzeniu eksponatu ci uczeni komentatorzy będą musieli radykalnie zmienić zdanie. Po uczynieniu tej niezbędnej jak się wydaje, dygresji powracam do głównego nurtu.

CE, s. 308—309

(wprawdzie świętej pamięci matka moja dowodziła, że uśmiechy i błyskanie oczu mogą oznaczać różne stany, a także nic nie oznaczać, ja pozostaję przy tradycyjnym znakovaniu, nie zapomniałem bowiem, że opowieść moja jest przede wszystkim opowieścią ku pokrzepieniu serc, i chciałem, żeby jak najwięcej ludzi miało z niej pociechę)

CE, s. 318

Dlaczego nie mogłem — opowiem za chwilę, na razie, przepraszając Komisję Naukową za tłumaczenie rzeczy oczywistych, wyjaśnię słuchaczom nie mającym powiązań ze środowiskiem naukowym [...].

CE, s. 327

[...] wykwintnisia skomentowała to sposobem zapożyczonym z dawnego teatru, uciekła się do uwagi na stronie „pełny człowiek” [...].

CE, s. 350

Od tego wydarzenia minęły cztery miesiące i szesnaście dni; dzisiaj, gdy przekazuję te słowa na taśmie magnetofonu, na dworze jest wczesna wiosna [...]. Zwłoka w udostępnianiu mego odkrycia publiczności nastąpiła nie tylko dlatego, że chciałem się nacieszyć wampirem vel wampyrem, ale także z tej przyczyny, iż musiałem się poddać amputacji prawej ręki. Nie mogę na nikogo wskazywać palcem (nie nauczyłem się jeszcze wskazywać lewą ręką), nie mogę posługiwać się piórem i stąd forma utrwalenia tej opowieści ku pokrzepieniu serc, opowieści, której zadaniem jest szerzyć wiarę w skuteczność naszych działań.

CE, s. 355—356

Zwróćmy uwagę, że Iredyński, wprowadzając temat wampira, wykorzystuje utrwaloną matrycę kulturową (pisał o tym Robotycki). Wampir nie jest oczywiście przedstawiany wprost jako fantazmat. Autor *Człowieka epoki* cały arsenał znaków kulturowych wykorzystał bowiem poprzez zasadę podwójnego cudzysłowu. Znaki niegdyś już używane w celach parodystycznych, prześmiewczych, często w budowaniu formy groteski, tu użyte zostają raz

jeszcze. Jakże bowiem inaczej można potraktować już samo otwarcie powieści z drugiej połowy XX wieku hieratycznym wezwaniem-zaklęciem: „Niech się stanie głos...” (CE, s. 226), gdy w dodatku następujące po nim zdania mają wyraźnie komiczne brzmienie, a uwikłania intertekstualne, w jakie wchodzi, to groteskowy początek *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza i dokonana w nim parodia pamiętnika i gawędy. Ale zarazem powieła tu Iredyński antysienkiewiczowskie szyderstwo Gombrowicza:

...jestem nieco zakłopotany zaczynając swoją opowieść, wieńczącą jedyny cel mojego życia, jakim było znalezienie wampira vel wampyry, powtarzam: jestem zakłopotany nieco, ale do mówienia zmusza mnie przekonanie, że każdy człowiek jest winien swoim siostrom i braciom w gatunku jakąś opowieść ku pokrzepieniu serc według swoich możliwości, więc i mnie od tego obowiązku uchylać się nie wolno.

CE, s. 226

Autor zdaje sobie sprawę z podstępności współczesnej mitologii; tworzy przecież formę opowieści biograficznej (opierając się na sensacji — pogłosce — legendzie), której racjonalnie nie można dać wiary, a której prażródło (paradoksalnie) ma faktyczny grunt — tu życie zrównało się z groteską! „Postępowe” władze, z wykładni doktryny działające racjonalnie, musiały się przyznać do daremnych, w dodatku nieracjonalnych działań. Po raz kolejny odwołajmy się do kulturoznawstwa, do tego, co mówi ono o pragmatyczno-etycznym wymiarze tych zjawisk etnograficznych:

Opowieści plotkarsko-sensacyjne są narzędziem kontrolnym — stoją na straży norm społecznych i wartości wyznawanych przez grupę.

[...]

Sensacja — legenda typu politycznego i rynkowego wyraża nieufność wobec grup dominujących i potrzebę współdecydowania o własnym losie, jest wyrazem niezgody na sytuację niejasną, brak informacji, na manipulację. [...] Jej celem jest wreszcie wyjaśnienie niezwykłych i kuriozalnych zdarzeń w codziennym, szarym świecie.

Opowieść biograficzna, choć może być również reakcją na pilne, ważne i niepokojące zjawiska w życiu społecznym, w zasadzie nie jest momentalna i bezpośrednia na nie odpowiedź. Daje się we wszystkim wyprzedzać nowinie i sensacji. I preferuje chyba bardziej funkcję estetyczną niż informacyjną. Bardziej wyraziście również eksponuje system wartości narratora i jego środowiska, co znajduje wyraz w heroizacji obrońców tego systemu. Stąd też w gatunku tym wszystko zmierza w kierunku autoheroizacji oraz idealizacji własnych bohaterów<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> D. Czubala: *Od biografii do sensacji...*, s. 168; podkr. — Z.M.

Szczególnie warto odnotować w pamięci słowa o „staniu na straży norm” i „heroizacji obrońców”; przydadzą się w interpretacji powieściowej postaci „zidentyfikowanego” wampyra. Iredyński bynajmniej nie zapisuje jego kolejnej legendy. Zakończenie powieści zaskoczy i... nie zaskoczy czytelnika; odniesie się do świata polityki, ale i pozostawi zagadkę.

\* \* \*

Powieść stawia przed analizującym problemy oczywiście innego rodzaju niż tylko genologiczne. Wspomniany powyżej podwójny cudzysłów, w jakim miałyby być napisana, wymaga jednak pewnego zastrzeżenia. Iredyński traktuje bowiem tradycję literacką z dezynwolturą. Zrytmizowane kadencje rodem z Schulza towarzyszą tu spiętrzeniu fabularnych nonsensów jakby wziętych z opowiadań Gombrowicza. A wszystko to obywateli się bez meta-tekstów, które czytelnik ma szansę uwzględnić w procesie lektury pierwotnego wzoru. U Gombrowicza były to przecież podtytuły lub uwagi dotyczące stanu emocjonalnego czy „aury umysłu”<sup>26</sup>. Oczywiście da się wydzielić linie tradycji, do jakich autor *Człowieka epoki* nawiązuje — lecz w wielu punktach powieści pozostawia nas wobec konstrukcji hieroglificznych, nie dając nadziei na odnalezienie kamienia z Rosetty<sup>27</sup>. Artykułuje zresztą ten typ własnych działań kompozycyjnych, tłumacząc go amorficznym stylem odbioru: „w dzisiejszym podejrzliwym świecie wszystko można skojarzyć ze wszystkim” (CE, s. 238)<sup>28</sup>. Ale ten zabieg to zarazem rodzaj badania czytelniczej wytrzymałości i zmysłu empatii, wykorzystywany także do nakreślenia granic estetycznej stosowności. Zestawmy przykładowo opisy śmierci matki i ojca opowiadającego bohatera:

---

<sup>26</sup> Odnoszę się tu przykładowo do dwóch opowiadań Gombrowicza zawartych w jego debiutanckim tomie opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania: Na 5 minut przed zaśnięciem* i *Zdarzenia na Brygu Banbury* (czyli *aura umysłu F. Zantmana*). Co istotne, w powojennych wydaniach opowiadań Gombrowicz zmienił ich tytuły, brzmią one: *Przygody* i *Zdarzenia na brygu Banbury*.

<sup>27</sup> Widzimy to przecież od cytowanego już powyżej otwarcia powieści: zaklęcie — jak pisze Bronisław Malinowski — „[...] jest częścią magii, która jest tajemna, przekazywana w magicznym następstwie, znana tylko temu, kto magię uprawia” (B. Malinowski: *Magic, Science and Religion*. New York 1954. Cyt. za: W. Ostrowski: *Zaklęcie*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska. Kraków 2006, s. 803).

<sup>28</sup> Fragment, z którego pochodzi cytat, może posłużyć za przykład gry formą podwójnego spiętrzenia literackich znaczeń — jest przy tym sformułowaniem pisarskiej zasady bezceremonialnego traktowania czytelniczych przyzwyczajęń: „[...]chciałbym przedtem jednak zastrzec się, że nazwisko Wiator nie ma nic wspólnego z terminem »homo viator« [...]. Mógłbym wprawdzie zmienić nazwisko inżyniera, lecz sądzę, że podważyłoby to wiarygodność mojej opowieści, a poza tym zabieg ów byłby tak czy tak daremny, jako że w dzisiejszym podejrzliwym świecie wszystko można skojarzyć ze wszystkim...” (CE, s. 238).

Nigdy jej już nie zobaczyłem; o jej śmierci przeczytałem we „Wspomnieniach” kapitana żeglugi przybrzeżnej Januarego B., matka moja płynąc statkiem spacerowym wpadła do morza trzymana przez dużą owłosioną małpę (nikt nie potrafi wytłumaczyć obecności małpy na statku!) i na oczach publiczności opierającej się o burty poszła wraz z małpą pod wodę, by się za chwile wynurzyć jako sześcian opleciony ośmiornicą (nieco owłosioną), macki stwora płatały się, wyginały perwersyjnie, aż wreszcie sześcian pękł, a ośmiornica strzyknęła potężnie sepią, zaciemniło się morze i niebo, rozszalała się burza o sile pięciu stopni (w skali Żdanowa) i statek musiał odpłynąć, aby uniknąć roztrzaskania o skały.

CE, s. 233

Wspomnę pokrótce o zgonie mego ojca, zgonie dość zastanawiającym, łajdackiej pamięci ojciec mój wszedł pewnego ranka do mojego pokoju bez pukania, zabawiałem się wówczas z Rozamundą, studentką szkoły dramatycznej, która miała na głowie maskę o czterech twarzach (w przedstawieniu szkolnym rola Janusa), i ojciec wychrypiawszy: „Nie rozumiem!” — padł bez zmysłów na podłogę, sekcja wykazała, że przyczyną śmierci była wędrująca macica, która wykonała śmiertelny — jak się okazało — trójskok; ciało mego ojca nie mieściło się w zwykłej trumnie, pogięło się spiralnie, parabolicznie i antresolicznie, skóra łuszczyła się, łuszcząc rosła, pozieleniała, do tego, wyglądało to jak gąszcz splątanych paproci, kiedy to wszystko zaczęło puchnąć, trzeba było pochować profesora w trumnie przeznaczonej dla braci syjamskich, którzy dziwnym trafem przeżyli operacje rozłączenia na tle majątkowym.

CE, s. 235—236

Można oczywiście te opisy potraktować jako swoiście zaszyfrowaną grę autobiograficzną. Autorzy wspomnień o Iredyńskim sugerują, iż matka pozostawiła go rodzinie w czasie wojny, sama natomiast zaginęła. Ojciec po latach spędzonych w armii Andersa wrócił do Polski i wychowując syna, stosował wobec niego koszarowe rygory. Łatwo jednak w takim wątku życiorysu pisarza zauważyć brak oparcia w istotnych wypowiedziach autobiograficznych. Łatwo też zorientować się, że te „wspomnienia” są konfabulacją czy domniemaniem, a często prostym przeniesieniem na biografię pisarza fragmentów świata przedstawionego jego wierszy, fabuł powieści czy dramatów. W każdym razie — wracając do powieściowej fabuły — bohater relacjonuje, w jakich okolicznościach pozostał na świecie sam. Opowiadając, uruchamia grę różnorodnymi składnikami pamięci i wyobraźni — grę oczywiście wspomaganą fantastyką rodem z powieści Verne’a czy filmów o King Kongu. Przemiana matki w sześcian i jej zaginięcie jest winą ojca — tu dochodzimy do epitetu „łajdak”, jakim bezustannie bohater obdarza ojca. Odejście matki było przecież wynikiem żądania od niej „zgeometryzowa-

nia” ciała<sup>29</sup>. Czy burza mierzona skalą Żdanowa to symbol epoki czołowego pomagiera Stalina, wykonawcy „czystek” i kodyfikatora kultury socrealizmu? Taka sugestia nie jest niedorzeczna, ale to pozostanie już autorską tajemnicą.

Fragment dotyczący śmierci ojca jest nie tylko nagromadzeniem absurdów podanych z iście nadrealistyczną wirtuozerią. Zwróćmy uwagę na wypowiedziane przez ojca: „Nie rozumiem”. Jest tu chyba zawarty klucz do purenonsensowych zagadek, jakie stawia przed czytelnikiem Iredyński. Ojciec, „orędownik wytłumaczalności, jasności, przyczynowości” (CE, s. 227) pada martwy przed spotęgowaniem niezrozumiałego. Rzymski bóg Janus (w świecie ojca zapewne traktowany jako przesąd, znak chaosu czy rozwichrzenia) miał dwa oblicza, w świecie syna ma cztery. Świat opowieści bohatera to zarazem odrzucenie wszystkiego, co ograniczone do prostych logicznych formuł i ucieczka w spotęgowanie oraz — mówiąc językiem Witkacego, do którego także często nawiązuje Iredyński — spotwornienie. Pamiętajmy także, iż wszystko to dzieje się w kraju, którego stolicą jest miasto Oksymoron — a to środek artystyczny określający efekt paradoksu — etymologicznie to słowo oznacza: ‘niedorzeczność’.

\* \* \*

Znalezienie wampira, określone przez narratora jako „jedyny cel mojego życia”, podyktowane zostaje buntem. Opowiadający wychowywany był w dwóch skrajnie odmiennych modelach: ojcowskim (zracjonalizowanym i „geometrycznym”) i matczynym (chaotycznym i emocjonalnym). Bohater, musztrowany przez ojca, skłania się oczywiście ku matce. Można dostrzec w takim zaprezentowaniu relacji ojciec — syn echa bogatej tradycji literackiej<sup>30</sup>. Jednak zwróćmy uwagę, że Iredyński w tym wątku bezpośrednio nawiązuje do fabuł groteskowych opowiadań Brunona Schulza, odwracając zresztą wektor ważności postaci ojca i matki. Zestawmy przykładowo dwa cytaty:

---

<sup>29</sup> „[...] łajdackiej pamięci ojciec mój zażądał od matki, by się poddała operacji obcięcia piersi, ściosania bioder i przemienienia łydek w graniastosłupy, matka moja wstała od stołu (działo się to podczas kolacji) i każąc mi iść za sobą przeszła do swojego pokoju, gdzie wręczyła mi bez słowa parę zbutwiałych liści o wyrafinowanym wykroju, po raz ostatni nakarmiła piersią i złożyłwszy na mym czole wilgotny, parujący pocałunek, poleciła wrócić do stołu. Nigdy już jej nie zobaczyłem” (CE, s. 232—233).

<sup>30</sup> Przykładowo wskazać można na tradycję takich pisarzy jak: F. Dostojewski (*Bracia Karamazow*), F. Kafka (*Przemiana*) czy J. Steinbeck (*Na wschód od Edenu*); z polskich autorów: S. Żeromski (*Ludzie bezdomni*, *Przedwiośnie*), Z. Nałkowska (*Granica*) czy T. Konwicki (*Rojsty*). Proza pisarzy debiutujących po roku 1956 akcentuje raczej ogólne zdystansowanie bohatera wobec starszego pokolenia, określanego często jako „oni” (zob. na ten temat: H. Gosk: *Autoportret*. W: Tejże: *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku*. Warszawa 1992, s. 51—90).



Czasem ojciec wstawał od Księgi i odchodził. Wówczas zostawałem z nią sam na sam i wiatr szedł przez jej stronice i obrazy wstawały. [...] To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym, wielkim wówczas jak świat, pokoju. [...] Aby mnie ubawić, ojciec wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane z długiej słomki. Odbijały się o ściany i pękały, zostawiając w powietrzu swe kolory.

Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieścotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów, i byłbym może na zawsze zapomniał o Księdze, gdyby nie ta noc i ten sen<sup>31</sup>.

[...] łajdackiej pamięci ojciec mój odrywał się często od swoich foliałów, by przeprowadzić ze mną ćwiczenie woli lub ćwiczenie mięśnia kapturowego, pukał wówczas do pokoju matki i gdy otwierałem je mówił cezariańską składnią: „Stanisławie, zobaczyłem, przyszedłem, ćwiczymy”.

CE, s. 230

Aluzyjności do Schulza nie trzeba tu chyba udowadniać. Schulz w swoich opowiadaniach od pierwszych stron (opowiadanie *Sierpień* z tomu *Sklepy cynamonowe*) mówi o opuszczeniu, samotności bohatera zdanego na — nie tak istotną jak ojcowska — obecność matki i jej przyziemną pieścotę. Samotne, pozbawione ojcowskiego wsparcia przeciskanie się przez gąszcz rzeczywistości naraża na niepowodzenia i frustruje. Inicjacja bohatera nie może się dopełnić, niedopełniony rytuał pozostawi emocjonalną skazę.

Bohater Iredyńskiego przeżywa dojrzewanie odmiennie; narzucająca się i nieco totalitarna obecność ojca rodzi sprzeciw wobec jego świata. Ojciec na oznaki dojrzewania syna reaguje, jak zwykle, ofiarowując synowi „schemat rozmnażania” (CE, s. 230). Sam zresztą z pseudoscjencyficzną „wołą” powściąga popęd i traktuje seksualność tylko jako higieniczną konieczność. Ojcowskiemu światu przymusu przeciwstawiona jest osobna przestrzeń matki; dzięki niej bohater doznaje wtajemniczenia w metafizykę erotyzmu<sup>32</sup>. Kim więc będzie bohater, gdy zostanie osierocony? Już od pierwszych zdań wiemy, że nie będzie to wybór drogi życiowej opartej na scjencyficznym modelu dziedzicznym po ojcu. Wyniesiona z kręgu matczynej przestrzeni „edukacja pokrętna, wystrzępiona, spleciona, niepewna i mroczna” (CE,

<sup>31</sup> B. Schulz: *Księga*. W: Tegoż: *Sklepy cynamonowe*. Sanatorium Pod Klepsydrą. Kraków 1978, s. 114—115.

<sup>32</sup> I tu znowu w technice opisu tych wtajemniczeń dostrzeżemy patronat prozy Schulza, a szczególnie poświęconego rytuałom biologii i inicjacji opowiadania *Wiosna*. Tutaj jednak nie tylko tradycja prozy Schulza jest przywoływana, by „opisać” erotyczne wtajemniczenia bohatera; Iredyński parodiuje także psychoanalityczne odczytania tęsknot erotycznych. Psychoanaliza (i jej metody), sytuująca się po stronie światopoglądu ojca, tu także podlega drwiącej parodii.



s. 232) bierze oczywiście górę, a bunt i pragnienie „unicestwienia ojca” mija. Udowodnienie realności wampira nie może już wynikać z buntu przeciw ojcu. Bohater, opowiadając swoją historię, stwierdza więc, że dalsze poszukiwanie wampira „stało się bytem samoistnym” (CE, s. 235), kreowanym z wewnętrznego przymusu. Sposób, w jaki ten przymus tłumaczy, wyraźnie podyktowany jest posądzeniem o bezideowość. Od pierwszych zdań powieści wiemy jednakże o sukcesie — wampir zostanie przez niego znaleziony. Łatwo się przy tym zorientować, że cała konstrukcja opowieści zmierza do nadania jakiegoś sensu dotychczasowej egzystencji bohatera. Konieczność „dobudowania” tego sensu wyniknie z całej panoramy potencjalnych posądzeń kielkujących w „słuchaczu” odczytującym raczej bezsens dotychczasowej egzystencji opowiadającego. Tak więc, zdaniem bohatera, „życie według kaprysów” (CE, s. 235), chociaż to antymetoda osiągania celów, prowadziło jednak do sukcesu. Wybór zawodu szulera tłumaczony z kolei jest jako adekwatny dla odziedziczonych po ojcu i matce predylekcji. W końcu swoją skłonność do mimikry przedstawia jako przemyślaną strategię poszukiwań:

[...] poszukiwałem wampira vel wampyra wśród wszystkich warstw społecznych, poszukiwałem go unikając prowokacji, posługując się raczej konformizmem, lecz mimo to niektóre eksperymenty zyskały mi sławę nihilisty w warstwach oświeconych, a opinię dziwkarza, pijaka i obiboka pośród gminu, jest to całkowicie zrozumiałe, gdyż nikomu nie zwierzyłem się z mojej monoidei<sup>33</sup>.

CE, s. 236

Nihilizm głównego bohatera jest więc — jak widzimy — usprawiedliwiany, pokazywany jako pozorny i wkalkulowany w postawę „badacza”,

---

<sup>33</sup> Trudno, cytując ten fragment, uniknąć dygresji *ad personam*, do biografii pisarza. Wydaje się ona konieczna, bowiem zarzuty wobec samego pisarza formułowane w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych brzmiały podobnie. Gdyby zarzut nihilizmu sformułowano kilka lat wcześniej, to zrównywałby się on grozą z inkwizytorskim posądzeniem sprzed wieków o ateizm. Teraz był już „tylko” zarzutem srogim. Trafił on w pisarza z grona najważniejszych politycznie ludzi w Polsce. Przypomnijmy, że padł z ust ówczesnego I Sekretarza KC PZPR (a więc pierwszej osoby w państwie!) oraz z ust ówczesnego wiceministra spraw wewnętrznych. Pierwszy stwierdził, że pisarz osiągnął „дно rynsztoku”; w jego utworach odnalazł: „ekstrakt cynizmu”. Natomiast Mieczysław Moczar w swoim wystąpieniu dokonał znamienego zrównania „szkodników”, „dywersantów”, „elementów zdemoralizowanych, nihilistycznych”, i „wrogów socjalizmu”. Szerzej te wystąpienia omawiam i przytaczam na początku rozdziału: *Nie tylko o uczuciach...*

Intrygujące jest w zacytowanym fragmencie powieści Iredyńskiego jeszcze jedno wyrażenie: „warstwy oświecone”. Jak się zdaje, użyte przewrotnie i dotyczące właśnie bezpośrednio Władysława Gomułki i... Stefana Kisielewskiego. Kisielewski to postać ważna dla młodego pisarza — w trakcie procesu Iredyńskiego to jego rzecznik z ramienia ZLP. W omawianej powieści wspomniany jako „Stefan K. autor traktatu o niemożności w czasie Drugiej Rzeczypospolitej pt. »Sprzysiężenie«” (CE, s. 238). Kisielewski w swo-

który w dodatku osiągnął sukces — wprawdzie przypadkiem, ale jednak! I nie jest ów nihilizm postawą skrajną — takie postawy zaprezentowane zostaną, gdy bohater „przystąpi do opowieści właściwej” (CE, s. 238).

### „Opowieść właściwa”

Ten, przeważający objętościowo, fragment książki ukształtowany został za pomocą nieco odmiennych zabiegów formalnych (oczywiście trawestacje i parodie utworów wziętych z kręgu Dwudziestolecia są nadal kontynuowane). Tło opowieści zostanie tu określone dość konsekwentnie wprowadzonym i charakterystycznym dla tradycji literackiej groteski udosłownieniem i fabularyzacją znaczeń językowych. Przykładowo: w zderzeniu skrajnych abnegatów i drobnomieszczańskiej „inteligencji pracującej” metafory językowe „być na dnie” (CE, s. 243), „martwa fala” (CE, s. 256) realizują się dosłownie, sceneria zmienia się na akwaticzną. Wypowiedzenie, zdefiniowanie sytuacji przenosią lub potocznym frazeologizmem potrafi więc na sposób absurdalnie teatralny nagle odmienić scenerię czy — jak w wątku o zdradzonym inżynierze Wiatorze — nakreślić komiczną sytuację fabularną (takich przykładów można by przytoczyć wiele):

„Wchodź — powtórzyłem serdecznie — chyba że ci rogi przeszkadzają”; po wypowiedzeniu tych słów zauważyłem, że z głowy inżyniera wspięły się rogi, rozwidlały się coraz bardziej majestatycznie, błyskając bielą i brązem, gdzieniegdzie gładkie, gdzieniegdzie chropowate, a w kilku miejscach pokryte zielonym meszkiem; inżynier podniósł rękę w górę, zbadał tę mocarną narośl i desperacko ruszył przed siebie; w drzwiach powstrzymała go rozłożysta korona.

CE, s. 274

W nieco wcześniejszym fragmencie wspomniani skrajni abnegaci zmieniają się w zderzeniu z „normalnym” światem w potwory — wypisz wymaluj hybrydy z rysunków Witkacego. Przyłapana na zdradzie żona inżyniera Wiatora Wanda zamienia się w sfinksa, tajemny i milczący symbol wzięty choćby z groteskowego malarstwa prerafaelitów. Takie ikonograficzne odniesienia będą nachylone oczywiście zawsze ku malarstwu zrywającemu z werystyczną iluzją. Ze współczesnych Iredyńskiemu najbli-

---

im słynnym wystąpieniu z 29 II 1968 roku na nadzwyczajnym zebraniu warszawskiego oddziału ZLP powiedział o sprawujących władzę w dziedzinie kultury: „Panuje dyktatura ciemniaków” (cyt. za: M. Fik: *Kultura polska po Jącie. Kronika lat 1944—1981*. Warszawa 1991, s. 523). Gomułka, odnosząc te słowa bezpośrednio do siebie, replikował: „Jaśnie oświecony pan Kisielewski mówi o rządach ciemniaków, a ci ciemniacy wydobyli kraj z nieszczęścia politycznego pod koniec wojny, pokierowali odbudową, uprzemysłowili, zbudowali tysiące szkół” (cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna: *Literaci do pióra. Towarzysze nieudanej podróży* (11). „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 96, s. 22).

żej do polskich surrealistów: grafika Daniela Mroza i malarza Kazimierza Mikulskiego<sup>34</sup>.

Innym sposobem na deziluzję przedstawienia będzie barwne przemieszczenie języków: od mowy technokratów czy zawodowego żargonu dentyistów<sup>35</sup>, grypsery (gwary więziennej)<sup>36</sup>, poprzez wulgaryzmy rodem z żargonu przedmieścia<sup>37</sup>, parodię języka propagandy<sup>38</sup>, filozofii<sup>39</sup> czy strukturalistycznej antropologii<sup>40</sup>, do aluzji i parodii form języka utworów literackich<sup>41</sup>

---

<sup>34</sup> Opisy smutnej przestrzeni Oksymoronu przypominają satyryczne rysunki Mroza, liczne w tamtych latach, głównie w czasopiśmie „Przekrój”: „W niedzielne jesienne popołudnie, gdy ołowiowe światło zatopiło miasto Oksymoron w stężalej nudzie święta, gdy członkowie Ligi Zdrowia Psychicznego nisko krążyli nad dachami [...]” (CE, s. 238); „[...] o okno zatłukł się jakiś zbłąkany członek Ligi Zdrowia Psychicznego, smutne jesienne popołudnie”. (CE, s. 241). Druga żona Wiatora w swojej grze o własną duchowość mówi o obrazie przypominającym tematyką także bardzo popularne po roku 1956 malarstwo Mikulskiego: „Basia popijając kawę opowiadała o obrazie, który się jej podobał, widziała go na wystawie w Iks, było to płótno z nagą dziewczyną o sennych oczach, dziewczyna trzymała klatkę z uwięzionym księżycem; zorientowałem się z dalszych impresji, że Basi podobają się przede wszystkim obrazy o kosmetycznej, rzekłbym, poetyczności, uładzone i odwołujące się do poobiedniej melancholii widzów” (CE, s. 341).

<sup>35</sup> „ależ, stary, przecież to błąd w procesie technologicznym, współczynnik błędu jest wliczony w każdy proces technologiczny, jak można się tego wstydzić?” (CE, s. 257); „Musiałem jakoś się zachować wobec tego człowieka z jednym brakiem i dwoma uzupełnieniami [...]” (CE, s. 280).

<sup>36</sup> „[...] wtedy właśnie potwór przemówił, Tłusta I powiedziała: »szluga«” (CE, s. 245); „i szamał cosik”, „co szamał?”, „nie obciełam”, „chamy niefartowne” (CE, s. 249).

<sup>37</sup> „Bo posłuchaj, mogę robić wszystko na moją miarę, wyżej dupy nie przeskoczysz, jak mówi przysłowie” (CE, s. 304); „pouczył chłopaczka o zaletach uprawiania miłości »od zakrystii«” (CE, s. 310).

<sup>38</sup> „[...] wyjąwszy z kieszeni suwak logarytmiczny klepnął nim Tęgopytka w ramię mówiąc »byłeś, jesteś i będziesz inżynierem«” (CE, s. 258); „[...] uroczyście oświadczył »rogi« jako twór społeczny odpadają natychmiast, gdy zlikwiduje się ich glebę. Nie myśl inżynierze Henryku Wiator, że mówię o twojej głowie, gleba to umowa społeczna, czyli wyraziłem się metaforycznie, co jest zalecane przez »Retorykę« [...]” (CE, s. 281); „Będziesz ramieniem społecznej sprawiedliwości, Heniu!” (CE, s. 283).

<sup>39</sup> „[...] tu rozmowa się urwała, bo inżynier Henryk Wiator wyszedł z łazienki, zbywszy nieco esencji, wprost proporcjonalnie umocnił się w egzystencji, prezentował się nadzwyczaj godnie” (CE, s. 256); „piekło psychologizmu nie jest żadnym usprawiedliwieniem, to zresztą dzisiaj niemodne” (CE, s. 294); „[...] zastanawiałem się — jako człowiek skazany na wolność — czy pójść na wódkę do mecenasostwa Z., czy też udać się do Tęgopytka” (CE, s. 238, 349).

<sup>40</sup> „[...] teza pekińskiego akademika nie znalazła uznania w oczach polskiego etnografa posługującego się metodą strukturalistyczną: Michał Wyszomirski twierdzi, że wampir zalegający się wśród ludzi jest personifikacją tęsknoty za epoką surowego, tęsknotą łątwo wytłumaczalną w epoce gotowanego” (CE, s. 308).

<sup>41</sup> Najliczniejsze będą nawiązania do Gombrowicza; zauważymy aluzję do „jego” pojedynków: „[...] zamachnął się Wiator mocarnie, lecz ten mocny zamach zakończył się ni-

i „oryginalnych” wierszy pełniących funkcję opisowych i fabularnych skrótów.

W opowieści właściwej, oprócz dookreślenia opowiadającego bohatera, zaprezentowane zostało zderzenie postaw skrajnych, przy tym postaci je reprezentujące zostały ze sobą „życiowo” powiązane. Jak zobaczymy, wampir zostanie odkryty dzięki znajomości głównego bohatera z uosabiającym „laicki satanizm”<sup>42</sup> Robertem zwanym Tęgopytkiem. To abnegat, onegdaj dobrze wykształcony inżynier, który zerwał z zaangażowaniem i oddaje się teraz jedynej pasji: „waginatropizmowi”<sup>43</sup>. Poznajemy Tęgopytkę, gdy odwiedza go niegdysiejszy kolega ze studiów inżynier Henryk Wiator w towarzystwie żony. Z tego zderzenia dowiadujemy się (choć prowokacyjnie niczego to nie wyjaśnia!) o przyczynach jego abnegacji: żyje tak bowiem „bez konkretnego powodu”. Wiator z kontaktu z dawnym kolegą wychodzi pozornie ze stratą — zostaje naciągnięty na dużą kwotę, ale zarazem to spotkanie umacnia go. Niegdyś poniżony, gorszy (na studiach) teraz po latach triumfuje. Tak więc Wiator jest antytezą Tęgopytkę, ale zarazem dzięki spotkaniu z nim ulega kolejnym przemianom. Iredyński zaprezentował go wraz z małżonką Wandą i czytelnik dostrzeże tu paralełę ich postawy i postawy Młodzików z *Ferdynand* Gombrowicza. „Nowocześni”, chociaż pochodzą

---

kłym ciosem, plaśnięciem niewydarzonym, czymś podejrzliwie miękkim” (CE, s. 289); „Widząc, że karty, którym tak schlebiano, mogą stawiać opór przy moim tasowaniu, nim przystąpiłem do gry, wymyśliłem kontrsystem; był prosty: kart ani pieniędzy nie zauważałem” (CE, s. 300); gier językowych: „»Spyża« — szepnęła do mnie Wanda, a ja na to, »spyża ryża«, a ona »spyża raz, spyża raz, spyża raz, [...]«, skontrolowałem natychmiast »spyża dwa, spyża dwa, spyża dwa [...]«, »ech — westchnęła — spyżyżaaa«, »spyżaaaa« — zawtórowałem” (CE, s. 251—252); „»nie teraz, nie teraz, słodkie zębiska, cukier puder, cukier kryształ, cukier w kostkach, miód, syrop, ulepek, lukier, karmel«, »żaden cukier — ja na to — a witriol, dziegieć, ostrza mięso rwące, palnik acetylenowy, pinezki, sztylety, bęc«” (CE, s. 255—256); wiele odnajdziemy aluzji do zachowań Gombrowiczowych bohaterów czy epizodów fabularnych. Odnajdziemy także w tchnącym gotycyzmem opisie „czasu publicznej hysterii” w Oksymoronie (CE, s. 267), hiperbolizowany obraz wzięty z hieratycznych opisów Jerzego Andrzejewskiego zawartych choćby w *Ładzie serca* czy w mikropowieści *Ciemności kryją ziemię*.

<sup>42</sup> „Nie powinienes się tym przejmować — powiedziałem — Robert nie jest właściwie potworem, to laicki satanista, on, biedaczek, wierzy w zło, któż inny prócz laickiego satanisty odczuwałby rozkosz estetyczną z cierpienia zdradzonego małżonka, mogą ci więcej powiedzieć: kto wie, czy on na serio nie traktuje słowa zdrada, kto wie, czy to nie jest człowiek społeczny...” (CE, s. 279—280).

<sup>43</sup> W bezceremonialności w uprawianiu tej „pasji” przypomina Kopyrdę, jednego z bohaterów *Ferdynand*: „»Nieźle musisz wyglądać nago« — powiedział Robert do Wandy, »pan mnie obraża, poskarżę się mężowi«, »jak chcesz — odparł Tęgopytek — ale gdybyś chciała kiedyś tu wpaść, to chętnie cię zobaczę«, »bezczelność — rzekła z oburzeniem i łyzy zakręciły się jej w oczach — proponować mi czystą formę! Gdyby pan choć powiedział, że mogłabym tu wrócić po zapomniane rękawiczki! Ale tak, jak pan to sfallizował, to bezczelność!«, »mogą być rękawiczki« — zgodził się Robert” (CE, s. 256).

z prowincji, odnieśli sukces i przedstawiają tzw. pozytywne wartości. Przedstawiają — to słowo najlepiej oddaje sens tych postaci, są to bowiem wartości na pokaz<sup>44</sup>.

Skupmy się więc na przemianach inżyniera Wiatora — one bowiem obrazują „narodziny wampira”<sup>45</sup>. W tej postaci zadziwiać może skrajnie antytechnokratyczne nastawienie autora — zapewne tkwi tu jakaś osobista zadra, bo tak skrajna prezentacja świata technokratów nie jest przecież tylko prostym przywołaniem twórczości Witkacego (III akt *Szewców*). Wiator w końcówce powieści odnosi wątpliwy, bo propagandowy, sukces: mianowany zostaje w telewizyjnym programie „człowiekiem epoki”. Ale od początku powieści poznawaliśmy przecież niepowodzenia, jakich doznaje — tych bowiem nie szczędzi mu życie prywatne i wybory, jakich w nim dokonuje. Wyrwany przez zdradę żony z pozorów „małej stabilizacji”, poszukuje nowego sensu życia i wszystkim tym życiowym perturbacjom towarzyszy zdanie wypowiediane przez niego jak mantra: „życie musi mieć sens”.

Początkowo z żoną tworzy związek oparty na drobnomieszczańskim materializmie:

„[...] biedny Robert nic nie wie o szczęściu posiadania coraz więcej i więcej rzeczy”, „rzeczy, rzeczy, rzeczy” — przedłużyła mężowskie zdanie Wanda i w tejże chwili uwagę wszystkich nie śpiących zwróciło głośniejsze trzeszczenie futryny, ołowiane światło sięgało już trzech czwartych okna, martwa fala wznosiła się potwornie [...].

CE, s. 255

„[...] małżeństwo musi się opierać na trwałych podstawach, my na przykład mamy z Wandą swoje dwupokojowe gniazdko, cieszy nas każdy świeżo kupiony przedmiot, każda rzecz bogaci naszą miłość, a muszę panu powiedzieć, że te gadania o końcu miłości w małżeństwie to bzdura

<sup>44</sup> O postaci Henryka Wiatora będzie mowa w tekście poniżej. Tu słów kilka o jego żonie Wandzie. Wyraźnie w jej postaci strawestował Iredyński wątek pani Bove, drugoplanowej bohaterki *Wspólnego pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego. W powieści Uniłowskiego to ordynarna prostytutka i sekutnica; tu, u Iredyńskiego, pozostała sekutnicą, ale tym razem jej „pretensje” mają dwuznaczny charakter — okazuje się nimfomanką, a wątek jej „niemoty”, gdy zostaje przyłapana na zdradzie, służy surrealnemu dowcipowi Iredyńskiego. Pierwowzorem postaci pani Bove była żona cenionego tłumacza literatury romańskich Edwarda Boyé, znana po wojnie jako Wanda Odolska (zob. B. Faron: *Wstęp*. W: Z. Uniłowski: *Wspólny pokój i inne utwory*. Oprac. B. Faron. Wrocław 1976, BN I 224, s. XXXII). Aluzja do postaci Odolskiej (zm. w roku 1972; we wczesnych latach pięćdziesiątych charakterystycznego „głosu” audycji radiowej „Fala-49” — symbolu stalinizacji Polski; zob. M. Fik: *Kultura polska po Jałcie...*, s. 187) jest oczywiście jednym z wielu współczesnych akcentów (zaczepiek) politycznych zauważalnych w powieści Iredyńskiego; o innych poniżej.

<sup>45</sup> Opowiadający dosłownie mówi o „poszczególnych fazach powstawania wampira vel wampyra” (CE, s. 239).

wyssana z palca, pozał się Boże, dziennikarzy, my jesteśmy już dziewięć lat po ślubie i te dziewięć lat scementowały nas jak cement portlandzki, to nie tylko pociąg cielesny, ale i trwałe wzajemne zaufanie, ja nie potrzebuję innych kobiet ani moja żona nie potrzebuje innych mężczyzn, powiedzieliśmy sobie to już dawno, znamy sens życia, jak to mówią — umiemy w ograniczeniu znaleźć bogactwo... Żeby pan wiedział, jak moja żona cieszyła się z samochodu, zupełnie jakby to było nasze dziecko, a z jaką radością kupuje ceramiczne figurki, mówię panu, cała kolekcja się już zebrała, uroczne zwierzaki, człowiek wie, po co pracuje i po co żyje [...]”.

CE, s. 264—265

Cały wątek ich związku zsyntetyzowany został w wierszu będącym „cybernetyczną analizą” małżeństwa Wiatorów. Typowe („jedno z tysięcy małżeństw obrastających stopniowo w rzecz”; CE, s. 271), „ustabilizowane” zachowania i odruchy tego „stadła” zostały w nim następująco spuentowane: „cecha charakterystyczna / aktywna postawa konsumpcyjna” (CE, s. 272).

Wiator, po wspomnianych perturbacjach z żoną, nadal pozostając w pracy „cenionym fachowcem”, mnoży jednak, od skrajności do skrajności, sposoby na życie. Wpierw szukający spokoju, pod wpływem lektur zaczyna uprawiać pogardzane niegdyś tatarnictwo. Tu ponosi klęskę, więc rzuca się w wir rozrywek („rozrywka sensem życia”; CE, s. 301) i poprzez skrajnie hedonistyczne „próbowanie wszystkiego” dochodzi do wniosku — prawie powtarzając za jednym z bohaterów Dostojewskiego — że „wszystko wolno, w miarę możliwości naturalnie...” (CE, s. 304). Ale i ten świat, w którym „wszystko wolno”, okłamuje pozorami: „zdeprawowana” młodzież udaje zdeprawowanie i jest zbiorowiskiem ukrytych za aktorskimi maskami niedoświadczonych młokosów, a zachęczone do rozpusty pieniędzmi stare dewotki okazują się byłymi prostytutkami.

Gdy wszystko przegrywa w karty i świat przyjemności okazuje się nagle nietrwały, to i dotychczasowe życie objawi się jako pomyłka. Wiator popada więc znowu w skrajność. Teraz poszukując w życiu sensu, upatraje go w „staniu się Bogiem” dla drugiego. Żeni się więc z kaleką dziewczyną — w tym związku ma przewagę, oczywiście dzięki manifestacji witalności. Jest prawie u celu, oznajmia: „okazuje się, że ciałem można osiągnąć sens życia” (CE, s. 340). Na tym jednak nie koniec jego przemian. Znajdując ukryty dziennik żony, orientuje się, że „zdradza go ona duchowo” (dzieje się to zresztą za sprawą kolejnej zręcznej intrygi opowiadającego). Lecz ta ostatnia porażka nie rzuca go w kolejną skrajność. Nie. Tym razem pragnie „pogłębić” swoje marzenie o byciu Absolutem. Wprawdzie nie myśli być „Bogiem dla wszystkich” — lecz być ponad wszystkimi<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Takie omówienie fabularnej roli inżyniera Wiatora domaga się uzupełnienia. Ireński prezentuje go w zróżnicowany sposób. Konstruując dialog bohaterów używa języka



Oczywiście, wszystkie te przemiany są rozciągnięte w czasie, co należy przypisać parodiowaniu reguł opowieści magicznych; fabularnym skrótom towarzyszą bowiem w funkcji retardacyjnej skrajnie absurdalne opisy dziejów opowiadającego bohatera.

W końcu jednak następuje ostatnie, puentujące długą opowieść spotkanie bohaterów. W Oksymoronie pojawia się Wiator, z pozoru samotny. Z pozoru, bowiem wyposażony we wspomnianą, tym razem totalną, ideę narzucającą życiu „sens”:

[...] „znalazłem sens życia, Stasiu, znalazłem... Inaczej musiałbym skończyć z sobą. [...] Po pierwsze zupełnie przestałem wierzyć w potwory. Wszystko wolno... Po drugie: przekonałem się, że wszystkie wysiłki indywidualne, zmierzające do uzyskania sensu życia są trudne... Trzeba myśleć logicznie... [...] Jesteśmy jak mrówki, są nas miliardy, kłębi się to, pełza, nic nie wynika z śmierci ani z życia. Sensem dla mnie jest idea nadrzędna, powtarzam: idea nadrzędna, wielkie operowanie masami, oto sens życia [...] nie taka, jakie są obecnie na świecie, idea nad-

---

wyświechtanego przez propagandę tamtych lat: „[...] ty godność odzyskasz, a ja się utwierdzę!” (CE, s. 288); „umacniam się w sobie. [...] Pionu mi potrzeba” (CE, s. 292). *Utwierdź mnie* — w tej piosence rodem z Kabaretu Starszych Panów Jeremi Przybora w podobnie przekorny i przewrotny sposób wykorzystał to słowo. O słowie „umacnianie” tak pisze Michał Głowiński: „[...] w języku propagandy słowo „umacnianie” gra dużą rolę i często się pojawia. [...] odnosi się do sfery ideologiczno-politycznej, jest słowem nieodzownym we wszelkiego rodzaju wezwaniach, apelach, pouczeniach” (M. Głowiński: *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966—1971*. Warszawa 1991, s. 180).

W opisie zachowania, podkreślając jego samozaparcie („wkroczyłeś w nowe rejony, Heniu”; CE, s. 302) i tężyznę, Iredyński nacechowuje Wiatora rodzajem chodu znanego z zachowań obdarzonych nikłym wzrostem XX-wiecznych dyktatorów (Mussoliniego czy Hitlera): „[...] kursował dzielnie od ściany do ściany na zdrowych nogach, z wyraźną przyjemnością opadając na pięty i wznosząc się na palcach” (CE, s. 335).

Wreszcie, charakteryzując jego styl myślenia, nie waha się użyć dosadnych określeń: „„Ileż to może kosztować?” — zapytał inżynier [...] i natychmiast na jego twarzy pojawiły się wypryski utylitaryzmu, nabrzmiało ciężką ropą, inżynier Wiator przemienił się w Chamidło Męsko-Przemysłowe” (CE, s. 336). W końcu prezentuje hipokryzję warstwy nomenklatury, do której Wiator należy. Pamiętajmy, że właśnie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych telewizja stała się ze środka masowego przekazu „środkiem masowego rażenia” i właśnie Wiator instrumentalnie (aczkolwiek „fachowo”) ją traktuje: „Później były pytania o stosunki międzyludzkie w fabryce, o przepis na umiejętne kierowanie kolektywem, o prometejskie uczucia inżynierów wykradających przyrodzie zazdrośnie strzeżone tajemki; odpowiedzi Henia nacechowane były rzeczowością, po każdej inżynier błyskał reklamowym uśmiechem; zakończenie audycji wypadło nader godnie, Wiator powiedział »największą satysfakcją jest dla mnie zadowolenie, jakie odczuwam widząc, że dobrze wykonuję swoją robotę« [...] »bez żadnej tremy mówiłeś, to się rzadko zdarza«, »przed kim miałem mieć tremę? — inżynier na to — przed tymi kukłami, co mnie słuchały i oglądały?«, »mimo to...«, »przed tym barachłem? Przed tą bezkształtną masą?« — nacierał dalej” (CE, s. 350—352).



rzędna, ale przejawiająca się, Stasiu, w wielkich działaniach, najlepiej w wojnie, tak, w wojnie... Wszystko wolno, trzeba niszczyć te pełzające mrówki, to barachło, trzeba niszczyć za to, że żyje bez sensu...” „na razie nie masz szans na realizację”, „nie mam [...] i dlatego czekam... Czy myślisz, że ci żyjący bez poczucia sensu nie czekają? Czekają, tylko nie zdają sobie sprawy... Spalać się! — huknął inżynier i wstał, stojąc wyprostowany wykrzykiwał, jakby przemawiał na wiecu — spalać się w niszczeniu, w działaniu, wszystko jedno co się robi, wszystko wolno, nie ma potworów, obojętnie, czy zginie jeden, czy milion, obojętnie! Wielka idea nadrzędna! A my, którzy rozumiemy, że wszystko wolno, rządilibyśmy tą masą, tak Stasiu, my, którzy wiemy... [...] **obojętnie, jaka idea, najlepiej, żeby była prosta** [podkr. — Z.M.], na przykład wystrzelać tysiąch... Nie ma miejsca na życie prywatne, wszyscy podporządkowani idei nadrzędnej. [...] Żyję niby jak wszyscy, tak zwany porządny człowiek, ale jak przyjdzie do czegoś, to pokażę, to pokażę... [...] Bo życie musi mieć sens! A jak go nie ma, to tym gorzej! [...] Trzeba iść przez trupy [...] w krwi się kąpać, żeby zapomnieć, że to bez sensu... Ja czekam i nim się doczekam, to sobie radzę jak umiem... Nikt mnie nie posądzi, że ja, inżynier Wiator, wicedyrektor, to robię... Już trzy razy. Ostatnim razem spróbowałem, jak to smakuje, nic szczególnego... dzisiaj w telewizji, jak siedziałem uszminkowany, zrozumiałem, co to za przyjemność być reprezentantem idei nadrzędnej... Teraz w skromnej roli, ale niech tylko będzie okazja”.

CE, s. 353—354

Oczywiście, w tym, jak kreuje Iredyński tytułowego bohatera, możemy dopatrzyć się kolejnego podkładu literackiego. W *Trans-Atlantyku* Gombrowicz podjął temat odwiecznego cierpiętnictwa i spętania emigracyjną wspólnotą. Akcja rozgrywa się w obliczu kolejnego dziejowego nieszczęścia — Gombrowicz uderza w stadne zachowania emigracyjnych Polaków. Powołany przez Rachmistrza<sup>47</sup> Związek Kawalerów Ostrogi ma poprzez cierpienie, umartwianie się, dokonać odmiany losu — „zgwałcić Naturę”:

A toż pusta lufa nasza! A toż podobnież Natura nas nie chce i, wzgardliwa, za słabość naszą Śmierci, Zagłady nam życzy! [...] o zgwałcić Naturę, zgwałcić Los, siebie zgwałcić i zgwałcić Boga Najwyższego! Bo nikt się pocziwości naszej nie ulęknie, Straszni być musimy!

— Dlatego ja — mówi — szpikulec tym ostrogom zakręciłem, aby w Potrzask Arcybolesny chwytały. Aby Hufiec Przemóżny Kawalerii

<sup>47</sup> To postać symboliczna, zakulisowa, rodem z kafkowskiej Kancelarii; ale i jednocześnie Polak-wampir-patriota: „Rachmistrz pocziwy! Ale jakaż to Rachmistrza odmiana! Zwolna, jak trup błądy, do nas się przybliża, usta wykrzywione, zaciśnięta szczeka, oko w słup, a Drży jak osika...” (W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. W: Tegoż: *Trans-Atlantyk. Ślub. Z komentarzem Autora*. Warszawa 1957, s. 101).

stworzyć Najstraszniejszej, która by Uderzyła, Rozgromiła, Poraziła i Los nam inny na Naturze wymusiła! O, Moc, Moc, Moc!

[...] Mocnym będę, gdy słabość, Małość w sobie zduszę i Przerażę. Ty zaś zdrady nie próbuj, bo Ostroga!<sup>48</sup>

Bohater Gombrowicza spięty ostrogą Związku, rozumiejąc, że wiecznie i bez sensu on i inni są spętani<sup>49</sup>, by się wyswobodzić wymyśla podstęp. Gdyby chciał złagodzić surowość Związku, byłby posądzony o zdradę — więc potęguje zadania, żąda Czynu. Przytoczmy dalszy cytat, bowiem padną słowa, które zobrazują pełniej pastisz Iredyńskiego:

Takiego nam Czynu **potrzeba, który by przyczyny żadnej, powodu, ani racji nie miał** [podkr. — Z.M.], a tylko samej gołej Straszności służył, okropności służył. Lepiej tedy Ignaca, Tomaszowego syna, zabijmy, bo śmierć młodzieńcowi temu bez żadnej przyczyny zadana, od wszystkich innych będzie okropniejsza. I taka śmierć tobie Grzegorzu, tyle Grozy przyda, że Natura, Los, świat cały w portki przed tobą popuszczą jak przed Mocarzem!<sup>50</sup>

Słowa Gombrowiczowskiego bohatera służą — jak już powiedziano — wybiegowi, wyjściu z patriotycznego lochu i pozostają tylko słowami; wyzwolony (łamiący ostrogę!) bohater doprowadza do pojawienia się nadziei na Nowe.

Iredyński każe wypowiedź Wiatora zinterpretować inaczej; tu, jak to by określił Gombrowicz, „Przedwczorajsze” — o zgrozo — się spełni. „Obojętnie, jaka idea, najlepiej [...] prosta” się realizuje! Czyn Wiatora to już czyn „pełnokrwistego” wampira (ale bynajmniej nie wampira-patrioty!):

„czy krwi Heniu, spróbowałeś?”, „a czego innego? Słodkawa, mdła, i nie wybierałem żadnych tam osiłków, taka mistyka walki dobra dla durniów, dzieci zwabiałem na spacer za miasto i tam w krzakach ciach! — nożem... Korciło mnie, to krwi spróbowałem”. Mówił prawdę, przypomniałem sobie, że gazety donosiły o morderstwach dokonywanych na przedmieściach Iks, otrzymałem nawet wycinki, gdyż w związku z tymi morderstwami użyto zwyczajowej nazwy „wampir”.

CE, s. 354—355

<sup>48</sup> Tamże, s. 104—105.

<sup>49</sup> „Słuchając tedy tych głosów pradawnych, zrozumiałem wszystką bezdenność Uwięzienia mego — bo chyba to nie Dzisiejsze, nie Wczorajsze, chyba Przedwczorajsze i jakże to Dzisiaj z tym się zmagać co pewnie w zamierzczłym odbywa się czasie... Hej ciemny bór, ciemny pradawny!” (Tamże, s. 105—106).

<sup>50</sup> Tamże, s. 108.

I dowiadujemy się najbardziej zaskakującego: opowiadający także był wampirem — walcząc z Wiatorem i uśmiercając go, zaraził się wampirystwem<sup>51</sup>, jednak nie zaraża tą „ideą”, nie rozpowszechnia jej. Czy fakt, że konserwuje trupa zwyciężonego wampira w wannie z denaturatem jest równoznaczny z udosłownieniem powiedzenia o trzymaniu trupa w szafie? Zaskakujące zakończenie powieści pozostawia niedosyt. Coś tu zostało niedopowiedziane. Czyżby cała ta maskarada miała służyć tylko tak błahemu myślowo finałowemu zaskoczeniu?

\* \* \*

Jedna z warstw, dotychczas tylko zasygnalizowana, domaga się jednak baczniejszej uwagi i pozwoli usytuować kontekst wypowiedzi Wiatora. Okaze się, że słowa przez niego wypowiedziane można odnieść nawet do historycznych realiów.

Jak już mówiliśmy na wstępie, piszący o tej powieści nie akcentowali jej odniesień politycznych. Te odniesienia nie są wprawdzie wypowiadane wprost, jak to zdarza się w książce Konwickiego, ale stwierdzenie, że są tylko pośrednio obecne byłoby ich deprecjacją. Iredeński odwołuje się bowiem do subtelniejszych form dialogu z odbiorcą, form wypracowanych przez powojenną piosenkę satyryczną czy kabaretowy skecz. W budowaniu porozumienia z odbiorcą służyła im specyficznie podana aluzja czy zastosowanie form mowy ezopowej.

Właśnie za pomocą takich sposobów kontaktuje nas utwór Iredeńskiego z rzeczywistością. O trawestacji hasła: „Byliśmy — Jesteśmy — Będziemy” bardzo wizualnie popularnego i związanego zarówno z obchodami milenijnymi, jak i z „utwierdzeniem” tożsamości Ziemi Zachodnich i Północnych była już mowa. A skoro zajmujemy się bezpośrednimi odwołaniami do lat sześćdziesiątych, to w ich kręgu umieścić trzeba wtręty dotyczące Chin. W utworze Iredeńskiego wszystko, co tego kraju dotyczy, powiedziane jest z ciepłą kpina, przekornie przy tym zdystansowaną wobec antychińskiej propagandy tamtych lat<sup>52</sup>. Prowokacyjnie wydrwiony jest propagandowy czy pseudonaukowy bełkot komunistycznej nowomowy. W takim kontek-

<sup>51</sup> „[...] osoba raz ukąszona przez wampira jest już naznaczona w tym sensie, że staje się upiorem »kąsającym« innych. [...] Raz zetknąwszy się z wampirem jego ofiary same skazują się na upiorną kondycję” (B. Zwolińska: *Dlaczego wampir?*..., s. 269).

<sup>52</sup> Przykładowo pita w chińskiej restauracji wódka „Mao-Tai” jest „pędzona na opium” (CE, s. 266). Odczytajmy, co tu mówi Iredeński: zgodnie z Marksowską tezą („religia to opium dla ludu”) maoizm byłby formą religii — od tej „burżuazyjnej” tezy stronili nawet najbardziej zajadli radzieccy krytycy rewolucji kulturalnej. Inny „chiński” przykład dotyka już komicznego prymitywizmu tej ideologii: „Akademik Czun-Fen z Instytutu Mediewistyki w Pekinie twierdzi, że wampir załęgający się wśród ludzi jest wytworem rewolucyjnych dążeń ludowych w szczytowym nasileniu ucisku feudalnego, [...] ofiarami wampira padali przede wszystkim możni” (CE, s. 308).

ście umieszcza Iredyński kluczowe słowa tego wołapiku: „dialektyka” czy „materializm”<sup>53</sup>. Znajdziemy i kpinę z komunistycznego aparatu sprawiedliwości<sup>54</sup>, i takie samo potraktowanie analitycznego instrumentarium materializmu historycznego<sup>55</sup>. Komiczne jest zrównanie mody i stylu życia prezentowanych w nowojorskim czasopiśmie „Life” i w... moskiewskim „Ogonioku” (CE, s. 242, 273). Wytknięte jest widowiskowe powielanie ikonicznych gestów Stalina czy kuriozalnego obyczaju Breżniewowskiego „bratania się”<sup>56</sup>. Objawi się także codzienność czasów małej stabilizacji i wpisane w nią ustawiczne niedobory<sup>57</sup>.

Powtórmy: krytyka nie dostrzegła tego kontekstu — chociaż powieść ukazała się na fali pogomułkowskiej odwilży. Ta krytycznoliteracka wstrzeźliwość była zapewne świadoma (podświadoma?) zakresu tematów tabu czy kręgu „spraw drażliwych”. Nie będzie chyba dziś interpretacyjnym nadużyciem stwierdzenie wprost: podjęcie przez pisarza tematu, jak się w końcu okazuje, nacechowanego politycznie było wyzwaniem egzystencjalnym. Polityka właśnie, tak można stwierdzić, zdecydowała o nieco wcześniejszych przeżyciach Iredyńskiego, o jego trzyletnim uwięzieniu<sup>58</sup>. Książka bynaj-

---

<sup>53</sup> Tu wyrażnie Iredyński używa retoryki powieściowych dialogów Witkacego: „[...] a on by zbył te zdrady machnięciem ręki albo jeszcze czymś wstrętniejszym, na przykład dialektyką, zdemoralizowałby biedną kobietę, zeszmacił i tyle” (CE, s. 264); „[...] głośno wyrażał przypuszczenie, że jestem Belialem, jednym z kolegów Belzebuba, w innej sytuacji nie zwróciłbym na tę bzdurę uwagi, tam jednak musiałem zareagować, gdyż byłem w towarzystwie panny N., zagorzałej materialistki, inwektywa H. godziła więc w dobre imię panny” (CE, s. 348).

<sup>54</sup> „Przecież Robert zniweczył twoje szczęśliwe małżeństwo, a jeszcze przedtem zarzucił ci durnotę, nie mówiąc o wyłudzeniu tysiąca złotych. Będiesz ramieniem społecznej sprawiedliwości, Heniu!” (CE, s. 283).

<sup>55</sup> „Mógłbym to wytłumaczyć za pomocą triady Hegłowskiej, ale przypominam sobie, że nigdy nie byłeś mocny w filozofii” (CE, s. 286); „[...] przywrócę w sobie dawne junactwo, to bohaterstwo antytezy” (CE, s. 287); „Przecież nie żyję sam, praca, mój drogi, mnie określa, w takiej Ameryce na przykład to konto by mnie określało... A z pracy mam swoje przyjemności, trzeba ci wiedzieć, że dostałem awans, jestem wicedyrektorem...” (CE, s. 304).

<sup>56</sup> „[...] hyr przeszedł po młodzieży »ciocia... ciocia«, kobieta widocznie przyzwyczajona do popularności pomachała niedorostkom dłonią, jak to zwykł czynić pewien nieżyjący już mąż stanu, i zasiadła na podsunętym przez Henia krześle” (CE, s. 321); „[...] wstał inżynier, ja też podniosłem się z zydlu, poznając po graniu mięśni mimicznych Wiatora, że coś uroczystego się szykuje, przypuszczałem, iż będzie to wyjątkowo godny uścisk ręki, omyliłem się, nastąpiło coś znacznie podnioślejszego: braterski pocałunek, taki z przygarnięciem i poklepaniem wzajemnym po ramionach” (CE, s. 340).

<sup>57</sup> „Dyplom za pracę społeczną” (CE, s. 301); „w wiejskim sklepie nie można było dostać konserw” (CE, s. 272); „Znów dzisiaj nie było w sklepach cielęciny” (CE, s. 313).

<sup>58</sup> Na temat tzw. sprawy Iredyńskiego obszerniej piszę w rozdziałach: *Sprawa „Dnia oszusta”* i *Nie tylko o uczuciach. O politycznych kontekstach tomu opowiadań „Związki uczuciowe”*.

mniej nie rysowała obszerniej wątku autobiograficznego, choć na pozór mogłoby się tak wydawać: jej fabuła sytuowała się przecież w świecie środowisk artystycznych<sup>59</sup>. Taki klucz odnosiłby się tylko do realiów środowiskowych i towarzyszących im plotek — dla Iredyńskiego istotniejsze było jednak nakreślenie szerszego mechanizmu życia społecznego. Punktem kulminacyjnym tej powieści jest „zemsta” autora na świecie polityki. W pierwszych partiach książki znajdziemy zresztą omówiony już opis metody „unicestwiania nihilisty”. Wyzwiska „nihilista” doświadczył onegdaj i sam Iredyński. Zemstą pisarza było zdefiniowanie i symboliczne unicestwienie „upiora” skrajnie totalitarnej formacji politycznej; wyraźnie zarysował odradzanie się faszyzmu. Wymagało to zastosowania w *Człowieku epoki* hiperbolicznie sztucznej, niwelatorskiej strategii — na te tematy nie mówiło się wówczas wprost<sup>60</sup>. „Upiór” bowiem mógł być tylko zahibernowany. A sam opowiadający wampir? Czy Iredyński nie mówi tu czegoś o sobie? Czy to nie samooskarżenie i próba jakiegoś zadośćuczynienia? Zadośćuczynienia? Tak, był przecież autorem opowiadania *Armelle!* Była już o tym opowiadaniu mowa w rozdziale *Nie tylko o uczuciach...*

---

<sup>59</sup> Bohater nazywa się Stanisław G. (guru pokolenia „Współczesności” Stanisław Grochowiak?), jest i Kisiel (Stefan Kisielewski) jako autor *Sprzysiężenia*, jest i Marek Piwko (reżyser Marek Piwowski?). W tej literackiej zabawie uczestniczą też autentyczne nazwiska znanych ówczesnie dziennikarzy i wydawców (Dag Halvorsen, Janina Borowicz, Michał Wyszomirski).

<sup>60</sup> Iredyński, co prawda, nie nazywa wprost opisanej przez siebie formacji „narodowym komunizmem”, ale jej prezentacja sugeruje zjawisko polityczne odpowiadające tej nazwie. W tym kontekście zobaczmy, co historyk Jerzy Eisler pisze o ruchach politycznych w PRL-u w latach sześćdziesiątych: „»Partyzantów« przedstawiano, a może sami się tak przedstawiali, jako »narodowych komunistów«. Na swoistą ideologię tej grupy w pierwszej kolejności składały się: skłaniający w stronę szowinizmu nacjonalizm, antysemityzm, silny syndrom autorytarny, antyinteligencckość i swoisty kult siły. Nie wolno przy tym zapominać, że »partyzanci« stosunkowo długo kryli się ze swoimi rzeczywistymi celami i dążeniami. Nie jest do końca pewne, czy ambicją Moczara było obalenie Gomułki i zajęcie jego miejsca, czy też »tylko« zapewnienie sobie pozycji »pierwszego po pierwszym sekretarzu«”. (J. Eisler: *Zarys dziejów politycznych Polski*. Warszawa 1992, s. 94).

## Manipulacja

*Manipulacja* — od wiosny roku 1974 drukowana w odcinkach w „Literaturze”, w rok później dostępna w wydaniu książkowym — jest ostatnim z opublikowanych w całości utworów prozatorskich Iredeńskiego<sup>1</sup>. Fabuła tej

---

<sup>1</sup> W wywiadzie, opublikowanym tuż po ukazaniu się książkowej wersji *Manipulacji*, pisarz zapowiada: „A co do pisania w przyszłości... Będę pisał śmieszne rzeczy. Coraz częściej ogarnia mnie śmiech wewnętrzny, trzeba będzie dać mu ujście. To także odbije się na stylu. Będę mieszał style” (*Każdy z nas jest trochę wieszczkiem*. Z Ireneuszem Iredeńskim rozmawia Krystyna Nastulanka. „Polityka” 1975, nr 13, s. 7). Jak wyglądała realizacja tej zapowiedzi? Po wydaniu *Manipulacji* Iredeński opublikował w prasie tylko dwa utwory prozatorskie. W 1975 roku początkowe fragmenty „nieukończonych” powieści *Intencja* wydrukowała „Literatura” (1975, nr 5 i 6). Określenie „nieukończona” opatruję cudzysłowem, bowiem — jak można sądzić z dowcipnej notki odautorskiej kończącej jej drugi odcinek — pisarz dokonał mistyfikacji i świadomie zaplanował napisanie tylko tych fragmentów. Pierwszy, zatytułowany *Poprzedzenie* jest satyrą. Przedstawia „szczerą” życiorys „zawodowego monografisty” — parającego się piórem „gorliwego podlizucha”, osoby, która stała się swoistą instytucją: „OFICJALNYM podziemiem literackim”. Ów monografista, mimo że opublikował czterdzieści cztery hagiograficzne monografie, nie został przyjęty do Związku Literatów Polskich. Ta obecnie pisana, „nareszcie szczerą” wypowiedź ma poprzedzić nowe dzieło o tytule *Intencja*. I właśnie ta książka w zamiśle autora „być może zostanie zaliczona do literatury pięknej. Wówczas przestanę być prywatnym podlizuchem. Kim wówczas będę? Oto jest pytanie”. Można tu mówić o charakterystycznej zresztą dla Iredeńskiego prowokacji, drwinie z niektórych „kolegów po piórze”, z ich swoistego dla lat siedemdziesiątych sposobu uprawiania propagandy sukcesu. Część druga, niewolna zresztą od akcentu biograficznego (w podlowskim Kuciapowie można rozpoznać rodzinny Stanisławów), dworuje w sposób już groteskowy z modelu mieszczańskiej biografii lewiczowca. Obdarzony nadzwyczajnej wielkości przyrodzeniem bohater (określany przez opowiadającego jako Rasputinek Kuciapowski) wypisuje na murach bolszewickie hasła, śpiewa *Międzynarodówkę*. Trudno dziś snuć domysły o zamiarze Iredeńskiego — zapewne podejmując prowokacyjne tematy miał świadomość, że niedane mu będzie dłuższe kontynuowanie tej literackiej gry. Zresztą niedługo potem w redakcji „Literatury” nastąpiły dość



mikropowieści przywołuje wcześniejsze utwory innych pisarzy zajmujących się tematem „Polak za granicą”. Te związki są wyartykułowane przez obecne w utworze Iredyńskiego aluzje do utworów poprzedzających *Manipulację*. Mikropowieść tę z *Trans-Atlantykiem* Witolda Gombrowicza czy z *Monizą Clavier* Sławomira Mrożka łączy nie tylko temat, lecz i podobna forma literackości — opartej na grotesce z wykorzystaniem typowego, wypracowanego w utworach Gombrowicza i Mrożka, bohatera. O tym bohaterze będzie jeszcze mowa; na wstępie zasygnalizujemy, że Iredyński kreśli go jako postać o wyraźniej niż u tamtych pisarzy zaakcentowanej przynależności pokoleniowej; mocniej charakteryzować go będzie także dynamika przemian cywilizacyjnych i politycznych. Dodajmy na marginesie, że *Manipulacja* bynajmniej nie kończy wspomnianego szeregu, kontynuować go przecież będą utwory Janusza Głowackiego, Edwarda Redlińskiego czy Manuelei Gretkowskiej.

A jak *Manipulacja* sytuuje się wobec twórczości samego Iredyńskiego? Cofnijmy się o kilka lat. *Człowiek epoki* — powieść wydana w roku 1971 —

---

zasadnicze zmiany, po dalszych losach pisma można orzec, że na gorsze (czy aby teksty Iredyńskiego nie przyczyniły się do tych zmian?); były one zarazem zapowiedzią szerszego procesu — kończyła się już epoka gierkowskiej odwilży.

Tuż po śmierci Iredyńskiego „Pismo Literacko-Artystyczne” (1986, nr 2) opublikowało jego opowiadanie *Chrzczyny*. Groteskowa forma tego utworu przypomina powieść *Człowiek epoki*. Mamy nawet tę samą nazwę miasta, w którym rzecz się dzieje: Oksymoron. Realizacja tematu przypomina natomiast *Intencję*, bohaterem jest bowiem nomenklaturowy propagandzista, „pisarz przemówień dla polityków wysokiego szczebla”, który po latach opowiada o swojej dawnej intrydze, przebywając już w „Zakładzie” (czytelnik zapewne ma się domyślić, że „dla obłąkanych”). Bohater wymyśla fikcyjną postać rosyjskiego rewolucjonisty W.I. Nihilowa i podsuwa pomysł uczczenia jubileuszu jego śmierci ograniczonemu intelektualnie dygnitarzowi. Nazwą Nihilówka ma być nazwane osiedle betonowych domków, w którym bohater zamieszkuje. Gdy nazwa zostaje już ogłoszona, puentuje intrygę w ten sposób, że w prasie wywodzi nazwę od zaczynania od podstaw, „nie mając nic (nihil)”. Można chyba rzec, że postać propagandzisty, od lat będąca na celowniku drwin Iredyńskiego, tutaj została zaprezentowana w całej krasie. Jak pisał w końcu lat osiemdziesiątych Edward Balcerzan: „Do przeszłości należy w Polsce korzystanie z konwencji psychiatrycznej jako maski w celu poruszania tematów społecznie „aktywnych”. Warto wszak pamiętać o tym, iż obłąd mógł być usprawiedliwieniem dla myśli niepokornej, osłoną przed cenzurą. Totalitaryzm od dawna wierzy, iż tylko wariat może zwracać się przeciw niemu”. (E. Balcerzan: *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*. W: Tegoż: *Przygody człowieka książkowego [ogólne i szczególne]*. Warszawa 1990, s. 27). Cwaniacka postawa ludzi systemu („domek w osiedlu kupiłem za jedną dziesiątą ceny oficjalnej. [...] mając lat trzydzieści sześć przeszedłem w stan zawieszenia, będąc dalej w nomenklaturze i pobierając pensję”) współgra z realiami tamtego świata, gdzie wiele spraw stoi na głowie. Diagnoza pisarza jest okrutna: budowanie gmachu absurdu musi się skończyć szaleństwem. Iredyński taką diagnozą włączył się w literacki szereg określony przez Balcerzana jako „orientacja psychiatryczna” (tamże, s. 26—27). Pisarz w 10 lat po opublikowaniu *Manipulacji* i *Intencji* pozwolił sobie na skrajność; o wynaturzeniu ludzi władzy napisał prawie otwartym tekstem — instytucje cenzorskie zapewne odczytywały, iż rzecz się dzieje się w minionej, wtedy pryncypialnie piętnowanej, epoce gierkowskiej.



ma formę zhiperbolizowanej satyry i parodii. Bohater unieważniał wszystko, co miał przed oczyma: społeczne i literackie mity budowniczego i lumpa, nuworyszowski egoizm posiadania i sybarytyzm outsiderstwa, ateistyczną „pobożność” małżeństwa i mit wolnej miłości<sup>2</sup>. Przemieleniu uległ zbiór stereotypów utrwalonych w przestrzeni społecznej — tu było Iredyńskiemu blisko zarówno do wątków własnej twórczości, jak i do twórczości Witkacego, Gombrowicza, Konwickiego i Mrożka. Punkt kulminacyjny *Człowieka epoki* stanowiła „zemsta” autora na świecie polityki.

\* \* \*

Reakcją na pojawienie się *Manipulacji* było swoiste spętanie krytyki, wynikające — jak się zdaje — z dynamiki działań pisma „Literatura”<sup>3</sup>. Publikacja powieści na jego łamach zapowiadały widoczne i stosunkowo obszerne anonsy. A w momencie ukazania się na rynku wydania książkowego „Literatura” zareagowała najszybciej i to nie byle jakim piórem. O powieści Iredyńskiego napisała bowiem autorka *Legandy romantycznej i szyderców* — Marta Piwińska. Trudno nie zauważyć, że tekst wybitnej eseistki wyraźnie zdeterminował inne świadectwa odbioru *Manipulacji*<sup>4</sup>. W skrócie okreśłmy to następu-

<sup>2</sup> Zob. T. Walas: *Skończone polowanie?* „Życie Literackie” 1974, nr 1, s. 10.

<sup>3</sup> „Literatura” to tygodnik, który zaczął ukazywać się w lutym 1972 roku; był więc jakby kontynuacją „Współczesności”, które to pismo zamknęto w końcu roku 1971. „Literatura” stała się w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych pismem nowocześnie redagowanym, w ówczesnych warunkach „odwilżowym”, zamieszczającym tłumaczone bestsellery lub je kreującym. Dla uściślenia dodajmy, że były to pozycje z bardzo różnych dziedzin — od wyznań jasnovidza C. Klimuszki do najwybitniejszych pozycji XX-wiecznej humanistyki. Po ukazaniu się wydania książkowego o powieści Iredyńskiego jako o wykreowanym bestsellerze pisać będzie część krytyki (w różnym zresztą tonie — o recepcji *Manipulacji* poniżej). Dodajmy jeszcze uwagę o paradoksalnym (choć i zarazem w hipokryzji typowym) zachowaniu redaktora naczelnego „Literatury” Jerzego Putramenta. Iredyński w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych jest znacząco obecny na łamach jego pisma. Natomiast dekadę wcześniej na wspomnianym (zob. rozdział: *Nie tylko o uczuciach. O politycznych kontekstach tomu opowiadań „Związki uczuciowe”*) plenum KC PZPR późniejszy naczelny „Literatury” tak mówił o Iredyńskim: „[...] filtr administracyjny przepuści takiego Iredyńskiego, bo ten Iredyński nie podpada mu. Ani to rozrachunkowe, ani to jakieś nieprecyzyjne, nieściśle, ani rewizjonistyczne ani dogmatyczne, jakieś niewiadomo jakie, śmierdzące ale bez określonego politycznego sensu”. (J. Putrament: [głos w dyskusji]. W: *Stenogram III Plenarnego Posiedzenia Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w dniach 4, 5 i 6 lipca 1963 r.* AAN, sygn. 237/III/36. PZPR KC Plenarne Posiedzenia, s. 112).

<sup>4</sup> Odwołuję się do następującego zbioru tekstów recenzujących *Manipulację* (cytowane z niego poniżej fragmenty są lokalizowane tylko poprzez przywołanie nazwiska krytyka): M. Bajerowicz: *Z wojażu oszusta*. „Tydzień” 1975, nr 19, s. 17; T. Błazejewski: „Poezja obrzydzenia” czyli *protest-song prozą*. „Odgłosy” 1976, nr 20, s. 7; L. Bugajski: *Pożegnanie „Oszusta”*. „Twórczość” 1975, nr 11, s. 102—103; M. Danilewicz Zielińska: *Manipulacja*. „Kultura” [Paryż] 1976, nr 6, s. 141—142; M. Dąbrowski: *Literac-*

jąco: w późniejszych recenzjach trudno znaleźć sąd krytycznoliteracki, którego załączka nie ma w tekście Piwińskiej. Zaczniemy od zastrzeżenia: tytuł wystąpienia Piwińskiej — *Powieść dla młodzieży* — nie oznacza wcale „upupiania” *Manipulacji* ani nie wyraża lekceważącego stosunku do utworu. Autorka, odnosząc się na końcu swojego szkicu do jego tytułu, wskazuje czytelnika, który nie powinien *a priori* deprecjonować „ateizmu historycznego” Iredyńskiego, lecz potraktować powieść jako przestrożę przed próbami rewolucyjnego naprawiania świata. Odnosi się, jak wynika z zakończenia szkicu, do nieuchronnego starcia światopoglądowego między „starymi” i „młodymi”:

Rysuje się coraz większe nieporozumienie między autorem *Manipulacji* a młodszą krytyką. Dorasta niestracone, szczęśliwe pokolenie pełne wszelkich cnót — wiary, nadziei, miłości. Odziedziczony po „polskiej szkole” ateizm historyczny Iredyńskiego dla czytelników Brzozowskiego, często w lekturze niedokładnych, jest niepojęty i obcy. Podobnie jak dla Iredyńskiego wydaje się niepojęte i obce jedenaste przykazanie, wedle którego świat należy nie tylko interpretować, ale i zmieniać.

Piwińska antycypuje tutaj konflikt, jaki zrodzi się (czy też na jej oczach rodzi się) pomiędzy wstępującym w literaturę pokoleniem młodzieży artystycznej a — reprezentowaną przez Iredyńskiego — postawą tej części pokolenia’56, która już nawet nie wierzy w „ustateczniony bunt”<sup>5</sup>. Te konstatacje

---

kie manipulacje. „Nowy Wyraz” 1975, nr 7/8, s. 194—195; L. Herbst: „Pisarz to taki pan albo pani, która opowiada historyjki”. „Nadodrże” 1975, nr 13, s. 9; I. Jarosińska: *Manipulacja szczęśliwym człowiekiem*. „Dziennik Ludowy”, 12 V 1975; M. Kurzyna: „Manipulacja”. „Słowo Powszechne”, 18 II 1976, s. 4; M. Łukaszewicz: *Outsider a synekurze*. „Nowe Książki” 1975, nr 12, s. 29—30; S. Melkowski: *Stan zawieszenia*. „Argumenty” 1975, nr 21, s. 8—9; T. Nyczek: *Happening z flakami*. „Echo Krakowa” 1973, nr 73, s. 4; A. Pieczko: *Komiks Iredyńskiego*. „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 11, s. 132; M. Piwińska: *Powieść dla młodzieży*. „Literatura” 1975, nr 14, s. 6; A. Szulc: *Rzeczywiście manipulacja*. „Polityka” 1975, nr 28, s. 8; A. Wierciński: „Literatura obrzydzenia”. „Opole” 1975, nr 6, s. 28—29.

<sup>5</sup> Mówiąc o ustatecznionym buncie, trawestuję tutaj słynny początek wiersza czołowej postaci pokolenia’56 — Stanisława Grochowiaka: *Do S...* z tomiku *Nie było lata* z roku 1969: „Bunt nie przemija, bunt się ustatecznia”. Znamienny jest w tym kontekście ton dotyczącej *Manipulacji* recenzji Tadeusza Nyczka, uczestnika ruchu Nowej Fali, czołowego krytyka pokolenia 1970. Zrazu uderza brak „dobrej woli”: „Ireneusz Iredyński jest pisarzem z gatunku tzw. średnich gniewnych. Średniość odnosi się nie tylko do wieku (analogicznie do zjawiska „młodych gniewnych”), ale i do jakości gniewu. Jest to bowiem gniew cwaniacki. Gniew cwaniacki różni się od gniewu prawdziwego tak, jak różnią się książki poetyckie, prozatorskie i dramaturgiczne Iredyńskiego od książek Ernesta Hemingwaya i Marka Hłaski”. I cały tekst Nyczka będzie w takim stawianiu spraw konsekwentny: bohaterowie Iredyńskiego są „na zewnątrz twardzi”, „wbrew intencjom autora — są sentymentalni” (tu zresztą Nyczek powtarza znaną tezę Krzysztofa Nowickiego, iż w tym pokoleniu próba realizacji generacyjnego „mitu odrębności” oparta jest na sentymentalizmie „jako

cje, kończące recenzję Piwińskiej, mają jednocześnie walor wartościujący. Recenzentka dostrzegła bowiem, iż Iredyński wydaje się świadomie zdystansowany wobec pokoleniowego monopolu mądrości, ale zarazem jego książka niesie przestrozę przed utopią lewackiego buntu. Pisarz powiedział to wprawdzie w sposób zakamuflowany, ale zapewne tylko tak można było coś jednak powiedzieć. Co ciekawe, Piwińskiej udaje się dowcipnie zwerbalizować ten opór pisarza wobec myślenia znaczonego sloganem Karola Marksa<sup>6</sup>. Przybliżmy inne sądy z tej najważniejszej recenzji. Piwińska akcentuje specyficzną paraboliczność powieści Iredyńskiego. Przez piętrzenie sygnałów pośredniości wyrażania pisarz uwalnia się od wyznań wprost: „pisze przypowieści z niemorałem”. Kolejny znak literackości formy to posłużenie się bohaterem-artystą „kuszonym przez zło”. Ten temat wyjaskrawiają także inni recenzenci, podkreślając autoagresję bohatera (Bugajski), widzącego „śmieszność wszystkiego” (Łukaszewicz). Recenzentka, podkreślając literackość, zauważa jednocześnie i swoiste pomieszanie języków. Zakorzeniony w tradycji średniowiecznej moralitet wzbogacony zostaje więc o tradycję rodzimą: gęsty język zaczerpnięty z polskiej szkoły filmowej. Czytelnik natrafia na nagromadzenie aluzji, „zaszyfrowanych symboli”, pozornych alegorii (pozornych, bo nie dających się ujed-

---

postawie łagodnego rozgoryczenia, reakcji na rzeczywistość”. (Zob. K. Nowicki: *Naiwność, sentymentalizm, dystans*. „Współczesność” 1969, nr 24, s. 10—11)). W końcu Nyczek ukuwa określenie na model bohatera Iredyńskiego: „sentymentalny twardziel, spieszczony brutal”. To podkreślanie „pozorów” rozciągnie się w tekście Nyczka i na sferę wartościowania. Określenie „pisarz popularny” w jego głosie brzmieć będzie bowiem deprecjująco: „Iredyński jest pisarzem popularnym. Chętnie drukują go pisma, wydają wydawnictwa. I słusznie. Bo czytająca publiczność zawsze lubi klawych sfrustrowanych, którzy mają rację”. Na ile trafna była uwaga Piwińskiej dotycząca stosunku „młodzieży” literackiej do autora *Manipulacji*, niech świadczy recenzja Lothara Herbsta, metrykalnie rówieśnika Iredyńskiego. Herbst był przy tym poetą, który świadomie swoją działalnością literacką wpisywał się wtedy w młodsze pokolenie, w krąg „Nowej Fali”. Zestawiając jego wypowiedź z wypowiedzią Nyczka, dostrzeżemy jednak diametralnie inny ton. Herbst bowiem, jak się wydaje, nawet podziwiał twórczość Iredyńskiego. Najprawdopodobniej widzi w nim jednego z niewielu rówieśników, którzy się artystycznie zrealizowali. Dostrzega przy tym rzeczy, które zupełnie umknęły Nyczkowi: krytyczne spojrzenie Iredyńskiego na krajową rzeczywistość i na postaci, jakie ją wypełniają. Stawia tezę o dotychczasowej „tradycji” pobieżnego odczytania Iredyńskiego, o błędnym zaklasyfikowaniu obok Nowakowskiego czy Brychta, chybnym porównywaniu z Hłaską. Zdaniem wrocławskiego poety i krytyka, Iredyński nie tyle próbuje oddać autentyzm życia, ile prawdę i autentyzm przeżyć. Z czasem widać metamorfozę Iredyńskiego, to jak jego propozycje są nachylone ku tradycji Gombrowiczowskiej. Sama *Manipulacja* to, jego zdaniem, propozycja „niezmiernie istotna dla naszej literatury”, wizja mówiąca o „skretynieniu współczesnej sztuki i jej snobistycznych odbiorców [...] pustce i tragikomedii współczesnego świata”.

<sup>6</sup> Karol Marks w *Tezach o Feuerbachu* powiedział dosłownie: „Filozofowie rozmaicie tylko interpretowali świat; idzie jednak o to, by go zmienić”. Cyt. za: H. Markiewicz, A. Romanowski: *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1999, s. 414.

noznacznić). Kolejny sąd wartościujący Piwińskiej to „wyjątkowość” Ire-  
dyńskiego:

Iredyński w ogóle jest wyjątkiem na tle prozy, która zmienia się po-  
woli w rodzaj stylizowanego pamiętnikarstwa. On operuje fabułą i fik-  
cją i chce, jak się zdaje, pisać samym „głosem literatury”.

Te obserwacje potwierdziły się. Iredyński, co prawda, skończył z pisa-  
niem powieści, lecz pozostał wierny fikcji. Natomiast tendencje autotema-  
tyczne, sylwiczne czy zmierzające ku eseizacji narracji rzeczywiście nasiliły  
się w późniejszych latach w literaturze polskiej. Piwińska dostrzega i drugą  
stronę procesu historycznoliterackiego: wspólnotę Iredyńskiego z tenden-  
cjami stylizatorskimi, imitatorskimi. Żadnemu jednak z podjętych głosów  
autor *Manipulacji* nie daje pierwszeństwa, przyswaja je przez ironię, nega-  
tywnie, sprawnie wynicowuje. Zarówno Piwińska, jak i Herbst podkreślają  
swoistość propozycji Iredyńskiego; błędnie klasyfikowanych jako „mały  
realizm” czy „czarna literatura”<sup>7</sup>.

Co poza tym można powiedzieć o odbiorze *Manipulacji*? Ogólny ton recen-  
zji był przychylny, ale oczywiście zastrzec należy, iż nie tylko Nyczek z prze-  
kąsem odniósł się do propozycji Iredyńskiego. Uwagi innych piszących pod-  
kreślały jakby wpisana weń drugorzędność, komiksowość (Pieczko), komer-  
cyjną odcinkowość (Łukaszewicz, Szulc). Przedstawiony „model artysty”  
kojarzył się piszącym z samym Iredyńskim (Melkowski), a w każdym razie  
z podkreślaną przez Iredyńskiego w wywiadach rolą pisarza-zawodowca  
(Dąbrowski, Pieczko). Profesjonalizm to zresztą jedyna zaleta, jaką w powie-  
ści dostrzegła reprezentantka krytyki emigracyjnej Maria Danilewicz Zie-  
lińska. Cynizm bohatera został tu odczytany jako wymierzony w Zachód  
(recenzentkę najbardziej oburzył bowiem lekceważący ton „wobec wszyst-  
kiego, co szwajcarskie”). Ale najbardziej skrajny sąd krytyczki — „dobrze  
napisana prymitywna szmira” — był chyba uwarunkowany różnicą pokoleń  
i nieznamościami krajowych doświadczeń.

\* \* \*

W *Manipulacji* — w porównaniu z poprzednią powieścią — Iredyński sto-  
nował stylistyczny radykalizm; o hiperbolizacji jako podstawowym zabiegu nie

---

<sup>7</sup> Piwińska poddaje ciekawej analizie te zjawiska. Podkreśla ich manifestacyjnie „niż-  
szy” humanizm, swoistą formę tym razem „udanej literatury produkcyjnej” polegającej  
na prezentacji teraźniejszości, najczęściej fizycznego wysiłku („stawianie oporu oporowi  
świata”) i cielesnej erotyki. Agresja tu objawia się wobec dwu sfer: wyższej uczuciowości  
i ideologii. I prowadzi wprost do tematu trzeciego — śmierci. Teza Piwińskiej jest następu-  
jąca — ton tamtych propozycji istnieje i u Iredyńskiego, lecz tylko w kreacji postaci. „Wła-  
sny” głos Iredyńskiego jest bowiem zdystansowany.

możemy już tutaj mówić. Pozostając jednak w kręgu groteski i parodii, pisarz zbudował fikcyjną fabułę opartą na temacie specyficznie przedstawionego reprezentanta własnego pokolenia, artysty przeżywającego twórczy kryzys:

Wyjazd, zdawało mi się, zakończy okres zawieszenia, letniości raczej, gdy wszystko było nijakie, ciągnął się ten okres już dość długo, praca mi nie szła, popadałem w rutynę, najpierw złościło mnie to, a później powieślałem już samego siebie bez specjalnych wzdragań, z kobietami miałem jakieś nudne dla obu stron sprawy, często popadałem w apatię, nawet wódka mi za gładko w gardło nie wchodziła; wyjazd, przez swoją fizyczność, miał stanowić kres bezajactwa<sup>8</sup>.

M, s. 360

„[...] nikt mnie nie odprowadzał, nikogo nie zostawiałem, szedłem lekki i wolny”

M, s. 362

Chyba nie będzie nadużyciem przypomnienie tu Gombrowiczowej „połowy drogi żywota”<sup>9</sup>. Fabuła *Manipulacji* (podkreślmy za Piwińską jej „literackość”) nie jest oczywiście wolna od wątku autobiograficznego: Iredeński, tak jak Gombrowicz czy Mrozek, zderza swojego bohatera z obczyzną, ale zarazem czyni aluzję do własnej biografii. Jego bohater również ma 35 lat, jest pochodzącym z Krakowa uczestnikiem warszawskiego środowiska artystycznego, odnosi typowe dla lat siedemdziesiątych sukcesy: wystawy (także zagraniczne), budowany na Mazurach dom, wreszcie otrzymuje zaproszenie na dłużej do Zurychu<sup>10</sup>. Co chce Iredeński osiągnąć poprzez wpisanie się w wyeksploatowany już w literaturze temat polskiego artysty na obczyźnie? Przypatrzmy się bohaterowi.

### „Stefan von Pękała zu Jajca”

Stefan Pękała — wpierv uderza plebejski charakter tego nazwiska<sup>11</sup>. Tak się dotychczas nie nazywał bohater-artysta — to nazwisko pasowało raczej

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty z tej powieści opatruję skrótem M i lokalizuję przez podanie strony wydania: I. Iredeński: *Manipulacja*. W: Tegoż: *Ciąg*. Kraków 1982, s. 357—458.

<sup>9</sup> „W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co gorsza, był zielony” (W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 1976, s. 6).

<sup>10</sup> Wszystko to, łącznie z domem na Mazurach, znajdziemy w biografii pisarza. Przytoczmy jeszcze w tym kontekście prasową notatkę z roku 1973: „16. VI. br. W studio nocnym zuryskiego Schauspielhausu odbyła się premiera sztuki Ireneusza Iredeńskiego *Trzecia pierś* w reżyserii Andrzeja Wirtha”. („Dialog” 1973, nr 7). Jedną z ofiar happeningu bohatera *Manipulacji*, jak i późniejszego terrorystycznego zamachu, dokonanego przez lewacką młodzież „goszczoną” przez Pękałę w jego domu jest pan Wirth, występujący we wcześniejszych partiach powieści jako pan W., „klasyczny przedstawiciel establishmentu” (M, s. 409).

<sup>11</sup> O „etymologii” i paronomastycznej „grze” nazwiskiem bohatera poniżej.

do któregoś z literackich reprezentantów społeczności wiejskiej czy chłoporobotniczej.

Witold Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* prowokacyjnie obdarzył swojego bohatera własnym nazwiskiem, a dotyczył problematyki skrajnie drażliwej i „delikatnej”. Miał oczywiście świadomość, że naraża się na konsekwencje wynikające z tradycyjnego, by nie powiedzieć: archaicznego, stylu odbioru literatury<sup>12</sup>. W każdym razie wykreował bohatera „Gombrowicza” z różnorodnej literackiej materii: przykładowo — najpierw wystylizował go na emigrującego za chlebem XIX-wiecznego chudopachołka, a za moment wepchnął go do argentyńskiego salonu, by — jak równy z równym — odbył słowny pojedynek z „Gran Escritorem”. Zauważmy — wyprzedzając nieco taki wątek u Iredyńskiego — o jakichś problemach jego bohatera z językami obcymi zupełnie nie ma tu mowy. W każdym razie ten „Witold Gombrowicz” to polski inteligent, pisarz pozostawiony w 1939 roku samemu sobie wobec przekleństwa wyzwań kolejnej, znaczonej od stulecia kolejnymi klęskami, polskiej emigracji.

Z kolei bezimienny bohater *Monizy Clavier* zderza się z Zachodem, przychodząc już jakby z gorszej strony świata (ma zresztą życiorys PRL-owskiego inteligenta). Zmuszony przywdziewać maski czyni to nawet na tyle wprawnie, że po „natężeniu się” i z językiem obcym nie będzie miał problemu.

Bohater Iredyńskiego ma manifestacyjnie inny rodowód. Ten plebejusz z pochodzenia, artysta „z Bożej łaski”, posługujący się knajackim slangiem doprawionym po równo wulgaryzmami i archaizmami jest już w pełni z powojennej polskiej rzeczywistości, ze świata o wywróconej logice społecznej („[...] zaniósłem list do naszego dozorczy, aby mi przetłumaczył”; M, s. 358). Cechuje go swoiste cwaniactwo, przypominające słynnego Mrożkowego Edka z *Tanga*, który „swoje wie”. Zaproszenie na pół roku do Zurychu Pękała przenikliwie zinterpretuje:

Spodziewałem się, że w Zurychu zarobię, nie zaproszono by mnie inaczej, galeria to nie fundusz stypendialny ani inny „Caritas”. Nie liczyłem na kokosy, znałem swoją wartość rynkową na Zachodzie, takim facetom jak ja płaci się po kilkaset dolarów za pracę, nie inwestując dużego szmalu w reklamę, młyny rynkowe miał dzisiaj dużo i prędko, potrzeba im wciąż nowego ziarna, może być z Ekwadoru, może być z Polski.

M, s. 359

Taka strategia galerii wykorzystana zostanie przez niego nawet jako argument przeciwko późniejszemu oskarżeniu o ekstremalne ekscesy i tragiczną katastrofę. Obronie może posłużyć przecież zdanie z zaproszenia mówiące

---

<sup>12</sup> Zob. W. Gombrowicz: *Dziennik 1957—1961*. Kraków 1997, s. 18—30.



o dawaniu „środków na **dowolne** działania artystyczne” (M, s. 359; podkr. — Z.M.).

Najpierw jednak bohater wyrusza z Polski, pierwszy raz samodzielnie, w świat. Nie znając języków obcych, ale mając świadomość, że „człowiek istnieje dla innych poprzez język” (M, s. 418). Jego językiem może być uprawiana przez niego forma sztuki, a raczej antysztuki, skwitowana potem przez marszandów jako „poezja obrzydzenia<sup>13</sup>”, a orężem kabotyńska „oryginalność”:

[...] byłem we fraku, sztuczkowych spodniach, lakierkach, zamiast koszuli z plisowanym gorsem miałem batystową damską bluzkę ozdobioną haftem krzyżkowym, która opinała mój tors jak kondom wiadomo co, zarost na piersiach czerniał pod nią frywolnie: na ramionach szuba, na głowie cylinder, w ustach cygaro kupione w sklepie kubańskim, w lewej ręce podzwaniająca szkłem walizka.

M, s. 362

— Uważam pańskie dokonania za bardzo interesujące — rozpoczął pan W. — ale... [...]

— Dziękuję — powiedziałem uścisnąwszy mu dłoń, po czym strzeliłem obcasami i wyszczekałem: — Stefan von Pękała zu Jajca nie toleruje żadnych „ale”. — Usiadłem, on też.

— Ale — kontynuował — pańskie rozmiłowanie się w brzydocie jest zbyt jednostronne. Chciałbym pana namówić na zrobienie pięknych „nóg”. [...]

— To będzie dwa razy więcej kosztować.

— Dlaczego?

— Bo zdradzam swoje ideały estetyczne.

M, s. 409

Zrazu celebrując swoiście wykreowany rytuał „wschodniego” powitania<sup>14</sup>, Pękała dostrzega na zuryskim dworcu ku swojemu zaskoczeniu kogoś oryginalniejszego niż on sam:

Szedł wspaniały Murzyn w niebieskim, osiemnastowiecznym fraku, w spodniach po kolana, białe pończochy opinały się na mocarnych łydkach, pantofle z klamrami niosły go majestatycznie. Więc nie ja jeden byłem we fraku. Czym zresztą był mój czarny, mieszczański frak wobec tej osiemnastowiecznej wspianiałości.

M, s. 367

---

<sup>13</sup> „Maria: Poezja obrzydzenia. / Toni: Tak, tak, naturalnie, będą szły jak gorące kiełbaski” (M, s. 408).

<sup>14</sup> Tu Iredyński wyraźnie nawiązuje do Mrożkowej drwiny ze stereotypowego widzenia „Wschodu”: „Kiedy Moniza dowiedziała się, że pochodzę ze Wschodu, przy czym nie określiłem bliżej mojego kraju, jej zainteresowanie stało się bardzo żywe. Zażądała, że-



Ta postać będzie prześladować Pękałę w jego sennych „rojeniach na jawie” („Murzyn w stroju jeszcze wspanialszym, nie ma już pudrowanej peruki, tylko fryzurę afro, staje przede mną i mówi: dawaj szmal”; M, s. 375—376). Tu Iredyński, dworując zresztą z inteligenckiego dyskursu („— Symbole w postaci Murzyna, nie mniej brać na takie chwyt. Co to zresztą ma symbolizować?”; M, s. 377), zderzył kilka znaczeń.

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na aluzję do panującej ówczesnie „młodzieżowej” mody. W sferze muzyki popularnej, początkowo stylu *rythm and blues*, a potem znacznie bardziej skomercjalizowanego glamm rocka, rokokowa stylistyka ubioru była obowiązująca. Popularność i idące za nią lawinowo pieniądze („dawaj szmal”; M, s. 376) właśnie w owych latach pogłębiały rozziw pomiędzy kulturą masową a kulturą wysoką. Jak się zdaje, Iredyński mógł nawet nawiązać tu do realnej postaci: Jimiego Hendriksa, ówczesnej ikony muzyki młodzieżowej. Sam „władca elektrycznej krainy” nie jest tu personalnie istotny, zostaje inaczej przywołany: jako symbol murzyńskiej dumy, a zarazem „hyperseksualnego, makrofallicznego, wolnego czarnego mężczyzny”<sup>15</sup>. I w zasadzie tak jest w powieści Iredyńskiego: zachwyt nad zewnętrzną oryginalnością, podbudowany jest podskórnie zawiścią o podłożu seksualnym<sup>16</sup>. Stąd już tylko krok do fabular-

---

bym jej dokładnie opisał krajobraz stepowy, o którym tyle słyszała”. Bohater Mrożka stereotypowo wzięty jest za Rosjanina, przystaje na bycie Rosjaninem: „Byłem ze Wschodu, a poniżej Rosjanina nie można być ze Wschodu naprawdę, sprawa wymagała więc jakiegoś dopełnienia”. (S. Mrożek: *Moniza Clavier (Romans)*. W: Tegoż: *Dwa listy*. Kraków 1974, s. 20, 32).

<sup>15</sup> Zob. D.M. Friedman: *Mierniczy kij*. W: Tegoż: *Pan niepokorny. Kulturowa historia penisa*. Przeł. J. Kolczyńska. Warszawa 2003, s. 156. Wykorzystuję tu określenie, jakie Friedman odnosi do wizerunku czarnego mężczyzny w amerykańskiej kulturze popularnej. Autor wspomina także w tym rozdziale artykuł McLeana Greavesa, w którym autor odnosi się do „mitu Mandingo” i w tym kontekście pisze o J. Hendriksie: „Wszelkie związane z cielesnością umiejętności, jakie dostrzega się u Amerykanów rasy czarnej — na przykład u Jordana na boisku czy u Hendriksa na scenie — uważa się za »naturalny dar«”.

W tekście z lat siedemdziesiątych Marek Garztecki pisze o Hendriksie: „Największym osiągnięciem pierwszego roku jego pobytu w Anglii stała się... fryzura. [...] Pozostawienie włosów w stanie naturalnym stało się teraz manifestacją godności i murzyńskiej dumy. Wygląd »afro« stał się nie tylko fryzurą, ale i symbolem. [...] Klasę wykonawcy pozna się po liczbie otaczających go dziewcząt. Tu Hendriks nie miał żadnej konkurencji. Nazywano go *King of Groupies*. Seks był dokładnie wkalkulowanym w koszty własne składnikiem jego występów”. (M. Garztecki: *Władca elektrycznej krainy*. „Literatura” 1973, nr 5, s. 13).

<sup>16</sup> „Zjawia się Kasia, do Murzyna się tuli i na mnie paluszkami wskazując mówi: uciekł przede mną, nie chce mu się uczciwie pogłować, ty mnie, królewski Murzynie, nadziei.

— Zapomniałaś już — wołam — jak krzyczałaś pode mną?

— Udawałam.

Murzyn prosić się nie daje, na moich oczach Kasię od tyłu nadziewa.

— Dosyć, wcale was nie ma — krzyczę” (M, s. 376).

nego wykorzystania demoniczności „czarnego”<sup>17</sup>. Iredyński taki zabieg czyni pośrednio, Murzyn w świecie wewnętrznym Pękały (w jego „rojeniach na jawie”, w stanie dosadniej określonym przez niego: „mnie pan zajob w głowę kole”; M, s. 454), w rozdwojonej, „pękniętej” („Pękała”!) rzeczywistości, będzie kolejnym znakiem uświadamianej nicości świata, także jego osobistej nicości („ — Nie zasługujesz na te pieniądze, na pustych zabawach je zarobiłeś”; M, s. 376), a więc i dotykającej go śmierci<sup>18</sup>. Objawia mu się „Nic”.

### „Nic” w Zurychu, czyli nigdzie

Pierwszy, samotny i trzeźwy kontakt z tym nieznanym światem, groźnie objawi jego rewers:

Chłód powlekał mi policzki i skronie. Patrzyłem na dom po drugiej stronie ulicy nie widząc go. Siatkówki rejestrowały budowlę, ale ja widziałem nic. Stojąc na chodniku unosiłem się w górę niesiony strugą chłodu jak żaglem. Pode mną była oddalająca się ziemia, wokół pustka, nie miałem ciała, byłem cichym świszczącym dźwiękiem. Otrząsnąłem się jakąś resztką woli. Widziałem przed sobą dom. Obróciłem się. Stałem przed hotelem Zeltweg. Twarz miałem spoconą jak po gwałtownym wysiłku. Wytarłem ją wierzchem dłoni. Powiedziałem głośno „o, kurwa” i poszedłem chodnikiem.

M, s. 369—370

Dopiero później dane będą bohaterowi krótkotrwałe momenty euforii — bezinteresownej wolności, dla których zresztą wyjechał w świat. Będą to jednak coraz węższe szczeliny w świecie coraz absurdalniej doświadczanej nicości — a więc zła, a więc śmierci.

<sup>17</sup> „Ostatecznie wszystkie penisy są narzędziami diabła, nauczał Augustyn, najbardziej wpływowy teolog kościoła. Ale niektóre z nich — właśnie te afrykańskie — uznano za bardziej szatańskie od innych” (D.M. Friedman: *Mierniczy kij...*, s. 138).

<sup>18</sup> Paralelnie do impotencji twórczej, w postępującej dezintegracji bohatera pojawi się też impotencja seksualna. Stąd już tylko krok do programowej ucieczki od rzeczywistości: „Zmitologizowała mi się śliczna sylwetka, to ciało, którego nie mogłem już przygwoździć, stało się dla mnie dotykalnym symbolem tego wszystkiego, co mu umykało, co kiedyś znałem i co dawało mi radość, co było tak dobrze kiedyś znaną zewnętrżnością, urodą świata, która stawiała się coraz bardziej nierzeczywista, nie do przygwożdżenia, próby wejścia w ten sensualny świat pozostawały tylko poczucie jałowości, daremności zabiegów.

Z łatwością natomiast i coraz większą ochotą wchodziłem w przestrzeń inną, niczym nie ograniczoną, oświetloną czarnym światłem, zapełnioną przez stwory mojej wyobraźni, tam byłem rozgadany, elokwentny, tam wszystko było podatne i uległe, nic mi nie umykało, [...] stwory tłoczyły się w gotowości, mogłem brać i wybierać” (M, s. 452).

Marta Piwińska, w cytowanej już recenzji *Manipulacji*, tak interpretuje ten wątek: „[...] śmierć występuje we własnej osobie i licznych metaforach, a diabeł jest przebrany wdzięcznie za »komunę« młodzieżową. Ponieważ zaś temat jest niemiecki, demoniczny i stary, plastyk Stefan Pękała zostaje zaproszony do starych Niemiec czyli do Szwajcarii”.

Pojawienia się owego „nic” nie należy oczywiście rozumieć jako poważnego postawienia problemu podstawowego; pamiętajmy, że mamy do czynienia z typem ludycznej wypowiedzi literackiej. Wskazuje na to i forma, i przywoływana tradycja. Tak więc przyjęcie tu za pewnik takiego na przykład stwierdzenia: „Nicość wykazuje również pewne podobieństwa i analogie do zła i śmierci. Zło przypomina w swojej nieokreślonej naturze *quasi*-nicość, jakieś widmo bytu”<sup>19</sup> byłoby może nie tyle interpretacyjnym nadużyciem, ile zabiegiem pozwalającym świadomie unikać dostrzeżenia autorskich gier — w tym gier formami związanymi z filozoficznymi modami<sup>20</sup>. Należałoby więc rozumieć to „nic” jako „niby-niebyt”, coś, co jest jednak jakimś bytem właśnie zagospodarowywanym dla celów literackich<sup>21</sup>.

Wróćmy do fabuły Iredyńskiego. Gdy podobna jak poprzednio „egzystencjalna redukcja” powtórzy się w czasie jazdy samochodem, oznaczać już będzie dotknięcie śmierci<sup>22</sup>. Kusi nią bohatera diabeł — odezwie się w nim Zło mówiące głosem Pana Much (tak zresztą tłumaczy się imię Belzebub<sup>23</sup>):

<sup>19</sup> G.J. Grzmot-Bilski: *Nicość i zło*. „Filo-Sofija” 2001, nr 1, s. 78.

<sup>20</sup> Łatwiej oczywiście odnaleźć literackie podobieństwa postaci czy nakreślonych sytuacji. Poza wymienionymi Gombrowiczem i Mrożkiem znajdziemy wyraźne aluzje do „Śmierci” wykreowanej w końcowych partiach powieści Tadeusza Konwickiego *Nic albo nic*; „defilada” znajomych wywoływanych z pamięci przez Pękałę przypomina podobną iluminację daną bohaterowi *Pożegnań* Stanisława Dygata. Dywagacje Pękały i Andreasa nad różnicami gramatycznego rodzaju słowa „śmierć” w języku polskim i niemieckim, mogą nas naprowadzić na filozofię Martina Heideggera. Zauważmy, że najwybitniejszy niemiecki filozof XX wieku, zajmował się w swoich pracach problematyką „nic”. Pisze o myśleniu Heideggera na ten temat Cezary Wodziński: „Równie irytującą osobliwością epoki, o której mowa, jest to, że wszystko stało się widoczne. [...] Co widać, kiedy widać wszystko, co jest? Z pewnością nie widać już nic. Na próżno wypatrywać tego co skryte. [...] Bycie nieustannie skryte za bytami. [...] Skoro wszystko, co jest, jest widzialne, nic nie jest widzialne” (C. Wodziński: *Dlaczego jest raczej nic niż coś... Projekt ontologii apofatycznej*. W: Tegoż: *Pan Sokrates. Eseje trzecie*. Warszawa 2000, s. 41, 42. Podrozdział: *Nic nie widać*).

<sup>21</sup> W każdym razie zawężenie rozumienia tego „nic” jako tylko braku dobra, uniemożliwiałoby dostrzeżenie wspomnianych autorskich gier.

<sup>22</sup> Zwróćmy uwagę na parodiowanie podobnego zabiegu z I rozdziału *Ferdydurke* Gombrowicza. Po spoliczkowaniu sobowtóra — odrzuceniu „zrobionej mi” cielesności bohater Gombrowicza mówi: „A ja zostałem sam, a właściwie nie sam — gdyż nie było mnie, nie czułem abym był...” (W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 16). Iredyński: „Prrowadziłem w milczeniu. Siatkówki rejestrowały wozy jadące przede mną, lecz ja widziałem nic. Siedząc w foteliku samochodu unosiłem się w górę niesiony strugą wiosennego powietrza. Poda mną była oddalająca się ziemia, wokół pustka, nie miałem ciała, byłem cichym świszczącym dźwiękiem. Otrząsnąłem się jakąś resztką woli. Nacisnąłem pedał hamulca. To uratowało mnie przed wjechaniem w tył olbrzymiego buicka. Powoli zjechałem do chodnika” (M, s. 410).

<sup>23</sup> „O ile się nie mylę, nie jest panu obce znaczenie, jakie starożytni nadawali temu bytowi” (M, s. 451).

— W Zurychu się z nią ożenisz. [...] Bo twoja sytuacja w tym mieście pozwoliła ci przejrzeć. Jesteś nikomu niepotrzebny. [...] przedtem czułeś, że masz w środku **nic**. I że zostałeś rzucony w **nic**. [...] Ostatecznie jesteś coś winien temu miastu.

M, s. 411—413

W końcu, w półsennych rojeniach, zobaczy bohater swój intelektualny prymitywizm i instynktowną agresywność. Ta bezceremonialność zarówno wobec przedstawionego świata, jak i głównej postaci nie służy budowie jakiejś pozytywnej konstrukcji<sup>24</sup>. Iredeński idzie zawsze torem przekory; jego ironia podważa wszystko. Pękała, dokonując „artystycznego” zamachu na mieszczańską publiczność, podczas happeningu wraz z lewackimi przyjaciółmi obrzuca gości galerii fekaliami. Nie docenia kabotynizmu konsumentów nowej sztuki — chcąc zerwać merkantylne pęta „wmanipulowuje” się w jeszcze większy „sukces”<sup>25</sup>. Z kolei młodzi terroryści „wmanipulowują” komercyjną sztukę bohatera w swoją grę: kinetyczna rzeźba Pękały „Manipulacja” wybucha w salonie pana W. Manipulowany przez innych<sup>26</sup>, zamknięty w kokonie własnego *ego*, bohater ponosi porażkę.

---

<sup>24</sup> Dostaje się w *Manipulacji* autorom modnych ówczesnie form literackich — wspomnień, paradienników, „łże-dzienników”: „Ty jednak jesteś prawdziwy staruch, wszystko ci się przemienia we wspominki” (M, s. 414).

<sup>25</sup> Prawdopodobnie Iredeński naśmiewa się tutaj ze szwajcarskich sukcesów polskiego malarza-performera Romana Opałki. Publiczność rozpoznała „liczenie” Pękały jako „wiele polskich modlitw maryjnych” (M, 447). Opałka podczas malowania ciągów cyfr wypowiada je głośno i nagrywa: obrazy i nagrania stanowią całość i mają być malarsko-dźwiękowym zapisem czasu. Ważna jest być może tutaj gra nazwisk bohatera i rzeczywistego artysty: Stefan Pękała/Roman Opałka.

<sup>26</sup> „[...] człowiek istnieje dla innych przede wszystkim poprzez język. [...] I chciałeś mi wyrazić współczucie, że jestem skazany na takiego chmyza jak ty?” (M, s. 418).

## Nota bibliograficzna

Niektóre z tekstów zamieszczonych w niniejszym tomie były wcześniej drukowane. Oto wykaz pierwodruków:

*Nie tylko o uczuciach. O politycznych kontekstach tomu „Związki uczuciowe” Ireneusza Iredyńskiego.* W: *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku.* Red. B. Gutkowska, A. Nęcka. Katowice 2010, s. 93—107.

*„Ostatnią wolę swoją głoszę”. O poemacie Ireneusza Iredyńskiego „Testament 1965”.* W: *Žánr — ponorná řeka. Gatunek — rzeka podziemna. Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu.* Sv. IV. Red. L. Pavera. Praha 2009, s. 154—164.

*Poetyckie początki twórczości Ireneusza Iredyńskiego.* W: *85. výročie polonistiky na Univerzite Komenského v Bratislave. Zborník príspevkov.* Red. M. Pančíková. Bratislava 2009, s. 154—165.

*Wokół „Dnia oszusta” Ireneusza Iredyńskiego.* W: *Przypadki krytyczne. Studia i szkice o krytyce, życiu oraz świadomości literackiej po roku 1918.* Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2007, s. 123—135.

*W pułapce Oksymoronu. Od małej stabilizacji do narodzin wampira (o „Człowieku epoki” Ireneusza Iredyńskiego).* „Anthropos?” 2010, nr 14—15, s. 177—200. Dostępne w Internecie: <http://www.anthropos.us.edu.pl/texty/marcinow.htm>.



## Indeks osobowy

- Anders Władysław 147  
Andrzejewski Jerzy 91, 130, 153  
Augustyn Adam 24
- B. Edward zob. Żebrowski Edward  
Baczyński Krzysztof Kamil 34, 46, 64, 78  
Bajerowicz Marcin 164  
Balcerzan Edward 28, 32, 33, 49, 163  
Barthes Roland 109—111, 116, 117  
Beckett Samuel 88  
Bernanos Georges 30  
Białoszewski Miron 28, 40, 54, 60  
Bieńczyk Marek 109  
Bieńkowski Zbigniew 54  
Bikont Anna 68, 151  
Błażejowski Tadeusz 164  
Błoński Jan 22, 23—24, 25, 34, 60, 80  
Bonarski Andrzej 132  
Borowczyk Walerian 137  
Borowicz Janina 161  
Bordowicz Maciej Z. 31  
Borowski Tadeusz 89  
Bosch Hieronymus 71  
Bossak Jerzy 50  
Boy zob. Żeleński Tadeusz (pseud. Boy)  
Boyé Edward 154  
Boyé Wanda zob. Odolska Wanda  
Brandys Kazimierz 91, 93  
Breżniew Leonid I. 160  
Brodzka Alina 31  
Broniewski Władysław 35  
Broszkiewicz Jerzy 38
- Brutusik zob. Mostowicz Arnold  
Brycht Andrzej 22, 91, 93, 132, 166  
Bryll Ernest 11, 14, 18, 31, 34, 35, 80  
Brzękowski Jan 44  
Brzozowski Jarosław 50  
Brzozowski Stanisław 165  
Bugajski Leszek 135, 164, 166  
Bukowska Anna 84  
Bursa Andrzej 8, 13, 17—18, 42—43, 45, 55—56
- Camus Albert 105  
Céline Louis Ferdinand 88  
Chaciński Stanisław 123  
Choromański Michał 102—103  
Chruszczow Nikita S. 139  
Cybulski Zbigniew 23  
Czachorowski Stanisław Swen 18  
Czechowicz Józef 40, 44, 64  
Czeszko Bogdan 91  
Czubala Dionizjusz 142—143, 145  
Czyż Stanisław 13, 17—18, 40, 42—43, 48, 60, 62, 87, 89, 91, 93, 123
- Danilewicz Zielińska Maria 164, 167  
Dąbrowski Mieczysław 164, 167  
Dąbrowski Witold 14  
Dostojewski Fiodor M. 88, 148, 155  
Drawicz Andrzej 11, 122, 123, 124  
Drewnowski Tadeusz 100—101  
Drozdowski Bohdan 14, 26, 34, 35, 40, 60, 84, 87, 135



- Duk Józef 33  
 Dygat Stanisław 128, 173  
 Dzieduszycki Antoni 13, 42  
 Dziewanowski Kazimierz 50  
 Dzięgielewski Jan 138
- Eberhardt Konrad 138  
 Eisler Jerzy 129, 161  
 Eliot Thomas Stearns 61
- Faron Bolesław 154  
 Ferens Krystyna 94  
 Fiejdasz Małgorzata 50  
 Fik Marta 122, 151, 154  
 Flasiński Marian 63  
 Flaszen Ludwik 45, 60  
 Friedman David M. 171—172  
 Furnal Irena 135
- Gadzicki Ludwik 135  
 Gajcy Tadeusz (pseud. Topornicki Karol) 32—33, 34, 78, 80  
 Gajewski Andrzej 121  
 Galiński Tadeusz 120  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 40, 48, 55  
 Garztecki Marek 171  
 Gawliński Stanisław 139  
 Gawor Stanisław 63  
 Gazda Grzegorz 33, 146  
 Gąsiorowski Krzysztof 31  
 Geller Eugenia 13  
 Gide André 87  
 Gierek Edward 139, 141  
 Głogowski Krzysztof 135  
 Głowacki Janusz 125, 132, 138, 163  
 Głowiński Michał 31, 33, 36, 40, 56, 57—58, 59, 68, 156  
 Gombrowicz Witold 48, 145, 146, 152—153, 157—158, 163, 164, 166, 168, 169, 173  
 Gomółka Maria 141  
 Gomułka Władysław (pseud. Wiesław) 24, 86, 119—120, 121, 123, 150—151, 161  
 Gonzales Jorge Calderon 143  
 Gosk Hanna 148  
 Greaves McLean 171  
 Gretkowska Manuela 163  
 Grochowiak Stanisław 11, 14, 18, 26, 27, 28, 34, 78, 79, 84, 88, 90, 92, 161, 165
- Gronczewski Andrzej 73  
 Grzmot-Bilski Grzegorz J. 173  
 Gutkowska Barbara 175
- Halvorsen Dag 161  
 Harasymowicz-Broniuszyc Jerzy 13, 15, 39—41, 42, 43, 45, 48, 60  
 Harasymowicz Jerzy zob. Harasymowicz-Broniuszyc Jerzy  
 Heidegger Martin 173  
 Hemingway Ernest 18, 85, 100, 165  
 Hendrix Jimi 171  
 Herbert Zbigniew 28, 34, 40, 60, 80, 81  
 Herbst Lothar 165, 166, 167  
 Hitler Adolf 156  
 Hłasko Marek 23, 165, 166  
 Hołda Edward 38  
 Humer Adam 132
- Iredyńska Maria, z d. Kapelińska 61  
 Iredyńska Masza zob. Iredyńska Maria  
 Iredyński Antoni 13  
 Irzykowski Karol 87  
 Iwaszkiewicz Jarosław 36, 84, 85, 99—100, 112
- Jalote Juan Perez 142  
 Janion Maria 136, 141  
 Janowicz Krzysztof 93  
 Jarońska Izabela 165  
 Jarzębowski Zbigniew 9  
 Jarzębski Jerzy 78  
 Jasiński Bruno 77  
 Jastrun Mieczysław 60, 63  
 Jaworski Stanisław 32  
 Jerzyzna Zbigniew 12, 31
- Kabatc Eugeniusz 26  
 Kafka Franz 57—58, 148  
 Kajtoch Jacek 41  
 Kaliszewski Andrzej 41  
 Kamieńska Anna 63  
 Kapusto 13  
 Kapuściński Ryszard 50  
 Karabas Kazimierz 50  
 Kąkol Kazimierz 122  
 Kijowski Andrzej 63, 84, 89  
 Kisiel Marian 24, 60, 135  
 Kisiel zob. Kisielewski Stefan

- Kisielewski Stefan (pseud. Kisiel) 83, 84,  
 90, 91—92, 93, 123, 150—151, 161  
 Kisielowa Joanna 60  
 Klimuszko Czesław 164  
 Kolczyńska Joanna 171  
 Konkowski Andrzej 135  
 Konwicki Tadeusz 47, 128, 133, 135—137,  
 138, 140, 141—142, 148, 159, 164,  
 173  
 Kopaliński Władysław 70  
 Kordjak-Piotrowska Joanna 47  
 Kott Jan 87  
 Kozicki Stefan 50  
 Koziół Urszula 16  
 Kozłowski Bartłomiej 141  
 Krasiński Zygmunt 136  
 Krysa Sławomir 23, 34, 86  
 Kubacki Wacław 138  
 Kuncewicz Piotr 14  
 Kurz Iwona 23  
 Kurzyna Mieczysław 165  
 Kuśmerek Józef 50  
 Kuźma Erazm 55—56, 75, 135  
 Kwiatkowski Jerzy 15, 33, 34, 40, 55,  
 63  
  
 Lam Andrzej 31  
 Lec Stanisław Jerzy 48  
 Lem Stanisław 48, 84, 85, 88—89, 90, 92,  
 96, 99, 100  
 Lenart Józef 24—27, 31, 93  
 Leśmian Bolesław 39, 57  
 Lewis Oskar 143  
 Leyko Małgorzata 33  
 Libera Antoni 122, 123, 135  
 Lisiecka Alicja 21, 84, 90—91, 93  
 Lisowski Krzysztof 18, 42  
 Loranc Władysław 139  
 Luhmann Niklas 113  
  
 Łopatkówna Wanda 63  
 Łoziński Jerzy 113  
 Łukasiewicz Jacek 33, 34, 122, 123, 124  
 Łukaszewicz Michał 165, 166, 167  
  
 M.A. Styks zob. Maśliński Józef  
 Machejek Władysław 139  
 Maciąg Włodzimierz 63, 122, 123—124,  
 135  
  
 Maciejewski Janusz 31  
 Madej Bogdan 123  
 Maj Bronisław 78  
 Majakowski Włodzimierz W. 77  
 Malinowski Bronisław 146  
 Markiewicz Henryk 166  
 Markiewicz Jarosław 31  
 Marks Karol 159, 166  
 Maroszczuk Grażyna 135  
 Marszałek Edward 40  
 Maśliński Józef (pseud. M.A. Styks) 84,  
 90, 91  
 Matisse Henri 48,  
 Matuszewski Ryszard 21, 34, 84, 91, 93  
 Melkowski Stefan 165, 167  
 Mętrak Krzysztof 13, 18, 122, 123, 125,  
 132, 135, 142  
 Mickiewicz Adam 136  
 Międzyrzecki Artur 63  
 Mikołajek Tadeusz 91  
 Mikulski Kazimierz 152  
 Miłosz Czesław 29—30, 32, 33, 34, 36,  
 62, 64, 67, 78, 80—81  
 Moczar Mieczysław 121, 129, 138, 139,  
 150, 161  
 Mostowicz Arnold (pseud. Brutusik) 54,  
 84, 92  
 Mroźek Sławomir 48, 163, 164, 168, 169,  
 170—171, 173  
 Mróz Daniel 48, 152  
 Mussolini Benito 156  
  
 Nabokov Vladimir 89  
 Nagy Imre 56  
 Nałkowska Zofia 91, 148  
 Nastulanka Krystyna 162  
 Nęcka Agnieszka 175  
 Nowacki Dariusz 175  
 Nowak Tadeusz 50, 56, 58, 59, 60—63  
 Nowakowski Marek 22, 91, 93, 123,  
 166  
 Nowicka Justyna 18  
 Nowicki Krzysztof 84, 122, 123, 135,  
 165—166  
 Nycz Ryszard 78  
 Nyczek Tadeusz 165—166, 167  
  
 Odolska Wanda (Boyé Wanda) 154  
 Opacka-Walasek Danuta 67

- Opałka Roman 174  
 Ostromecki Bogdan 56  
 Ostrowski Witold 146  
  
 Pančíková Marta 175  
 Pavera Libor 175  
 Peiper Tadeusz 15, 28, 80  
 Perzyński Włodzimierz 90  
 Pędziński Zbigniew 84, 87  
 Pieczko Andrzej 165, 167  
 Piwińska Marta 164—167, 172  
 Piwowski Marek 77, 161  
 Płażewski Leszek 124  
 Polański Roman 137  
 Pollak Seweryn 34  
 Pozas Ricardo 142  
 Preger Janina 135, 138  
 Przybora Jeremi 156  
 Przyboś Julian 12, 13, 16—17, 18—19,  
 27—30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 44—45,  
 49, 54—57, 59, 60, 73, 78, 79, 80  
 Pszczółowska Lucylla 58  
 Putrament Jerzy 120, 121, 139, 164  
  
 Radiguet Raymond 89  
 Rakowski Mieczysław Franciszek 19, 22  
 Rawicz Juliusz 132  
 Redliński Edward 163  
 Robotycki Czesław 140—141, 142, 144  
 Rogoziński Julian 28, 84, 89  
 Romanowski Andrzej 166  
 Rozmus Jacek 60  
 Różewicz Tadeusz 8, 28, 34, 35, 45, 46, 53,  
 55—58, 59, 64—66  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 34, 80  
  
 Sade Donatien Alphonse François de 47  
 Sadkowski Wacław 84, 90, 92, 93, 101,  
 139  
 Salinger Jerome David 90  
 Sandauer Artur 60, 63  
 Sartre Jean-Paul 87, 105  
 Schulz Bruno 44, 71, 146, 148—149  
 Siedlecka Joanna 10, 12, 13, 19, 83,  
 121  
 Sito Jerzy Stanisław 31, 34, 80  
 Skórnicki Jerzy 41  
 Skórzyński Piotr 135  
 Skręt Rościsław 56  
  
 Skwarnicki Marek (pseud. Spodek) 84,  
 91—92  
 Sławiński Janusz 23, 31, 33, 36, 40, 43, 44,  
 54, 58  
 Słojewski Jan Zbigniew 54  
 Słonimski Antoni 29, 32, 36, 84  
 Słowacki Juliusz 136  
 Smulski Jerzy 47  
 Sołtysik Marek 37  
 Sowińska Beata 84, 90  
 Spodek zob. Skwarnicki Marek  
 Sprusiński Michał 135  
 Stachura Edward 31  
 Stalin Iosif W. (właśc. Iosif Dżugaszwili)  
 148, 160  
 Stanuch Stanisław 87, 89, 135  
 Starzak Grażyna 141  
 Steinbeck John 89, 148  
 Stempowski Jerzy 119—120  
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 140, 142  
 Stradecki Janusz 31  
 Surówka Bolesław 24, 84, 92, 102  
 Sutherland Elizabeth 77  
 Szaja Tadeusz 13, 42  
 Szaniawski Jerzy 48  
 Szczepański Jan Alfred 91  
 Szczęsna Joanna 68, 151  
 Szmidt Andrzej 14, 56, 57, 58  
 Szulc Andrzej 165, 167  
 Szwagrzyk Krzysztof 132  
 Szymborski Tomasz 141  
 Szypowska Maria 62—63  
  
 Ślesicki Władysław 50  
 Śliwonik Roman 18, 19, 20—21, 24, 26,  
 34, 86  
 Śpiewak Jan 63  
  
 Tarska Anna 122, 137  
 Tchórzewski Andrzej 18  
 Termer Janusz 134—135, 137  
 Timoszewicz Jerzy 119  
 Tkaczuk Wacław J. 122  
 Toeplitz Krzysztof Teodor 62—63  
 Topornicki Karol zob. Gajcy Tadeusz  
 Trzebiński Andrzej 78  
 Trznadel Jacek 81  
 Tyniecka-Makowska Słownia 146  
 Tyrmand Leopold 90

Uniłowski Krzysztof 175  
Uniłowski Zbigniew 89, 154

Verne Jules 147  
Villon François 75—76  
Vogler Henryk 100, 101

Walas Teresa 135, 164  
Walicki Andrzej 21, 25, 84, 93  
Ważyk Adam 36  
Wells Herbert George 29, 30  
Wierciński Adam 165  
Wierzyński Kazimierz 36  
Wiesław zob. Gomułka Władysław  
Wilhelmi Janusz 11, 21, 24, 84—87, 88,  
90, 92, 93, 121, 128  
Wilkoń Teresa 67, 68, 70  
Wirth Andrzej 168  
Wisłowska Maria 122  
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy  
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Wit-  
kacy) 103, 148, 151, 154, 164  
Włodek Adam 68, 77

Wodziński Cezary 173  
Wojdowski Bogdan 31  
Wójcik Włodzimierz 60, 67  
Wróblewski Andrzej 47  
Wyka Jan 135  
Wyka Kazimierz 40, 41  
Wyka Marta 122, 123, 124  
Wyszomirski Michał 152, 161

Zadura Bohdan 135  
Zagajewski Adam 23—24  
Zblewski Zdzisław 130—131  
Ziarnik Jerzy 50  
Ziółtecka Aleksandra 13  
Zwolińska Barbara 136, 159  
Zych Jan 13, 42

Żabicki Zbigniew 31, 85, 87—88  
Żdanow Andriej A. 148  
Żebrowski Edward (właśc. Bernstein  
Edward) 73, 121  
Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 75  
Żeromski Stefan 148



Zdzisław Marcinów

## The Hero Beside the World On Poetry and Prose by Ireneusz Iredyński

### Summary

A quarter of century after Ireneusz Iredyński's (1939—1985) death, his oeuvre deserves closer attention. Iredyński made his debut as a poet in the period of the anti-Stalin thaw; he was a significant representative of the circle of artists connected with the *Współczesność* magazine. In the beginning of the 1960s, he became well-known due to his prose debut *Dzień oszusta* [A Day of a Swindler], the book that official critics and authorities found outrageous. In the next years, Iredyński achieved popularity owing to his dramatic works, valued also outside of Poland. After his death, the writer virtually sank into oblivion. Even though he is still, admittedly, associated with a legend stemming from the hot atmosphere around his first novel as well as from his openly rebellious behaviour, younger generations of readers and theatregoers do not know much about Iredyński's literary output.

The first chapter of this work is an attempt at describing Iredyński's articles on cultural and literary subjects, his participation and position in the Polish literary life of the end of the 1950s and the beginning of the 1960s. This part deals as well with non-artistic activity of Iredyński in different periods, his relations with other writers and reactions of the literary circle to his works. It also brings some pieces of biographical information and outlines the background of Iredyński's work. Next two chapters present his poetry — the poems published in the press from 1955 onwards, the highly valued first collection *Wszystko jest obok* [Everything is beside me] and the autobiographical poem *Testament 1965* [Last Will 1965].

The subsequent five chapters cover prose writings by Iredyński. This part of the book begins with a report on the case of *Dzień oszusta*. The next chapter brings a counter-proposal for stereotypical interpretation of the micro-novel *Ukryty w słońcu* [Hidden in the sunlight] as a continuation of the "black literature" (a trend built on opposition to the official ideology). Zdzisław Marcinów attempts to draw attention to the motif of difficult, unbearable affection.

Two final chapters are focused on a specific autobiographical code in the Iredyński's novels written in the 1970s. The study dealing with *Człowiek epoki* [Man of an Era] presents an analysis of a threat posed by totalitarianism to individuals, whereas in the chapter on *Manipulacja* [Manipulation] the attention of the author is on buffoonery of the contemporary art market.

The book has not been meant as a comprehensive monograph of the Iredyński's work; it deals with his poetry and prose, in line with the subtitle. Its scope — let us point it out — has

been determined by the results of bibliography and library research. The research has revealed many literary texts that are worth studying due to interesting contexts they create for poetical and prose works by Iredyński. It also turned out that forgotten documents relating to the writer's biography and accounts of the reception of his texts can still provide researchers with inspiration.



Zdzisław Marcinów

## Ein Held neben der Welt Über Dichtung und Prosa Ireneusz Iredyńskis

### Zusammenfassung

Das Werk Ireneusz Iredyńskis (1939—1985) verdient, ein Viertel Jahrhundert nach seinem Tod, eine genauere Betrachtung. Sein dichterisches Debüt erlebte er in den Jahren anti-stalinistischer Tauwetter-Periode, er war ein wichtiger Vertreter des Kreises um die Zeitschrift „Współczesność“ („Gegenwart“). Anfang der 60er Jahre kommentierten offizielle Kritiker und die Regierung sein berühmtes Prosa-Debüt *Dzień oszusta* [*Der Tag des Betrügers*] mit Entrüstung. Erst später wurde Iredyński, dank seiner auch im Ausland geschätzten Dramen, zu einem anerkannten Schriftsteller. Nach seinem Tod geriet er in Vergessenheit. Seine Person wird zwar mit einer Legende assoziiert, die nicht nur von der erwähnten Atmosphäre um *Dzień oszusta* [den *Tag des Betrügers*] herrührt, sondern auch von seiner demonstrativ rebellischen Haltung; allerdings wird man unter der jüngeren Generation der Leser oder Theaterliebhaber kaum einen Kenner seines Schaffens finden.

Die vorliegende Arbeit beginnt mit dem Versuch, die Publizistik des Schriftstellers, seine Stellung und seine Teilnahme am literarischen Leben der späten 50er und frühen 60er Jahre zu charakterisieren. Dieses Kapitel beschreibt die Aktivitäten Iredyńskis außerhalb des Künstlerischen in verschiedenen Perioden, sein Verhältnis zum Schriftsteller-Milieu und die Reaktionen dieses Umfelds auf sein Werk. Darüber hinaus liefert es eine Reihe biografischer Daten und skizziert die allgemeinen Hintergründe seines Schaffens. Die folgenden zwei Kapitel sind seinen dichterischen Erstlingswerken gewidmet: den, die ab 1955 in der Presse veröffentlicht worden sind, dem hervorragend angenommenen ersten Band *Wszystko jest obok* [*Alles ist daneben*] und dem autobiografischen Gedicht *Testament* 1965.

Die nachfolgenden fünf Kapitel beschäftigen sich mit dem Prosa-Werk — dieses Teil des Buches beginnt mit der Erörterung der Angelegenheit von *Dzień oszusta* [des *Tages des Betrügers*]. Anschließend wird versucht, sich von der stereotypischen Lesart des Kurz-Romans *Ukryty w słońcu* [*Verborgen in der Sonne*] als Fortführung der Strömung der „schwarzen Literatur“ (der Gegenströmung zum schwindenden Sozialistischen Realismus) zu lösen. Der Autor sieht in diesem Werk die Geschichte großer Gefühle, die schwer zu ertragen sind. Der folgende Abschnitt beinhaltet die Beschreibung des politischen Kontexts der Erzählungen des Bandes *Związki uczuciowe* [*Emotionale Beziehungen*].

Die letzten zwei Kapitel beinhalten den Versuch, den spezifischen autobiografischen Code der 70er-Jahre-Romane Iredyńskis zu entschlüsseln. Die *Człowiek epoki* [dem Men-

*schen der Epoche*] gewidmete Studie schildert die totalitäre Bedrohung des Individuums; der Abschnitt über *Manipulacja* [die *Manipulation*] konzentriert sich auf den Manierismus des Marktes der zeitgenössischen Kunst.

So ist die vorliegende Abhandlung nicht als umfassende Monografie zu betrachten; vielmehr bezieht sie sich auf die im Untertitel erwähnten Dichtung und Prosa. Ihre Form wurde nicht zuletzt von den Ergebnissen der bibliographischen und Bibliotheks-Recherchen bestimmt, welche Texte offenbarten, die der näheren Betrachtung wert sind und interessante Zusammenhänge für die Werke des Autors herstellen. Als genauso spannend haben sich die heute vergessenen Zeugnisse der Rezeption seines Schaffens sowie die Hinweise auf das Leben von Iredyński herausgestellt.

Übersetzung  
*Anna Makarewicz-Goosses*



Na okładce wykorzystano asamblaż Tadeusza Kantora *nr 2. Umbrella* (1968), pochodzący z kolekcji Olgi i Wojciecha Fibaków  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego dziękuje Galerii Fibak ([www.galeriafibak.com.pl](http://www.galeriafibak.com.pl))  
za zgodę na reprodukcję zdjęcia obrazu

Redaktor  
Katarzyna Więckowska

Projektant okładki i redaktor techniczny  
Małgorzata Pleśniar

Korektor  
Lidia Szumigała

Copyright © 2011 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-1999-5

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 11,75. Ark. wyd. 14,0. Papier offset.  
kl. III, 90 g Cena 18 zł (+VAT)

---

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego  
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego  
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna  
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



*Powietrze było wilgotne i zimne, jakieś dwa, trzy stopnie powyżej zera, początek marca. Stałem bez ruchu, oddychając głęboko. Chłód powlekał mi policzki i skronie. Patrzyłem na dom po drugiej stronie ulicy nie widząc go. Siatkówki rejestrowały budowlę, ale ja widziałem n i c. Stojąc na chodniku uniosłem się w górę niesiony strugą chłodu jak żaglem. Poda mną była oddalająca się ziemia, wokół pustka, nie miałem ciała, byłem cichym, świszczącym dźwiękiem. Otrząsnąłem się jakąś resztką woli. Widziałem przed sobą dom. Obróciłem się. Stałem przed hotelem Zeltweg. Twarz miałem spoconą jak po gwałtownym wysiłku. Wylałem ją wierzchem dłoni. Powiedziałem głośno „o, kurwa” i poszedłem chodnikiem.*

Ireneusz Iredyński: *Manipulacja* (fragment)

**Cena 18 zł  
(+VAT)**

**ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-1999-5**